

LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS

HISTORIA Y CULTURA VISUAL EN IBEROAMÉRICA (1521-2021)

Ester Prieto Ustio
(editora)

LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS

Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)

Ester Prieto Ustio (ed.)

Biblioteca Historia de América Volumen 4

Santiago de Chile, abril 2022
Primera edición
ISBN: 978-956-6095-53-8

Gestión editorial: Ariadna Ediciones
http://ariadnaediciones.cl/
https://doi.org/10.26448/ae9789566095538.39

Portada: Luis Thielemann
Diagramación interior: Matías Villa Juica.

Biblioteca Historia de América Volumen 4
Los textos publicados en la presente obra han sido evaluados mediante el sistema de pares ciegos (doble ciego)



Indexada en plataformas internacionales: REDIB, Book Citation Index, ProQuest, OAPEN, ZENODO, HAL, DOAB, Digital Library of the Commons, SSOAR, Open Library (Internet Archive)

Impreso en Talleres Gráficos LOM.



Ariadna Ediciones
Biblioteca de Historia de América

Títulos Publicados

Vol. 1. Juan Marchena Fernández; Manuel Chust y Mariano Schlez (Eds.), *El debate permanente. Modos de producción y revolución en América Latina* (2020).

Vol. 2. Manuel Chust; Juan Marchena Fernández y Mariano Schlez (Eds.), *La ilusión de la Libertad. El liberalismo revolucionario en la década de 1820 en España y América* (2021).

Vol. 3. Carlos Moreno Amador y José Luis Caño Ortigosa (Eds.) Encuentros y desencuentros. América entre dos fuegos, 1521-1821 (2022).

Vol. 4. Ester Prieto (Ed.) *La construcción de imaginarios. Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)* (2022).

Vol. 5. Sigfrido Vázquez Cienfuegos y Manuel Chust (Eds.) *Y la independencia de Iberoamérica se hizo.Varios procesos, múltiples enfoques, una mirada global* (2022).

Vol. 6. Juan B. Iñigo Carrera, *La formación económica de la sociedad argentina volumen II. De la acumulación originaria al desarrollo de su especificidad hasta 1930* (2022).

Índice

La construcción de imaginarios

Historia y cultural visual en Iberoamérica (1521-2021)

Ester Prieto Ustio

La obra artística, entendida como concepto y objeto tangible en cualquiera de sus múltiples categorías técnicas y estéticas, se erige como una valiosísima fuente de información, no sólo por sus valores intrínsecos, como sus características formales, estilo o por quién fue creada, entre otros, sino también por su capacidad para representar y visibilizar aspectos de la vida cotidiana, símbolos del poder civil y religioso, creencias, devociones y ritos, sucesos históricos, elementos sociales, sentimientos o conexiones entre diversas manifestaciones plásticas, trascendiendo los límites de lo meramente artístico hasta convertirse en un objeto o artefacto que encapsula y preserva la cultura, el pensamiento y las inquietudes de una época determinada y un espacio geográfico concreto.

Podemos contemplar estos planteamientos desde los primeros ejemplos de creación artística humana, como las pinturas rupestres conservadas en las cuevas españolas de La Pasiega, Doña Trinidad y Maltravieso, hasta la actualidad, con obras, ciertamente revestidas de polémica, como *Comedian*, de Maurizio Cattelan o *Girl with balloon* de Bansky; realizando un recorrido visual por la historia, deteniéndonos en, por citar algunos casos, la estatuaria clásica, los mosaicos bizantinos, las edificaciones religiosas medievales, las pinturas mitológicas renacentistas, las composiciones barrocas, la monumentalidad de la arquitectura neoclásica, la pintura de historia decimonónica, los parámetros de las vanguardias de comienzos del siglo XX o la transgresión de las fronteras del arte en la segunda mitad del mismo y comienzos de la centuria actual.

2021 ha constituido un punto de inflexión en torno a las conmemoraciones vinculadas con diversos sucesos de la historia iberoamericana, como la caída de Tenochtitlán o los movimientos que dieron paso a las independencias en varios territorios americanos, episodios muy sugerentes desde el punto de vista artístico y visual, ya que ambos, generaron nuevos lenguajes de representación, iconografías específicas y fomentaron el intercambio cultural, por lo que, las veintidós investigaciones recopiladas en este libro compo-

nen una excepcional muestra en torno a las líneas de investigación actuales, con especial énfasis en la historia y la cultura visual en Iberoamérica a lo largo de seis centurias.

Entre las múltiples consecuencias surgidas tras los episodios de conquista hispana durante el Quinientos, nos encontramos con novedades y cambios en las representaciones visuales. Los acontecimientos acaecidos tan lejanamente de la Europa renacentista, los protagonistas de los mismos, así como esos nuevos espacios –a ojos occidentales-, comenzaron a ser incluidos en creaciones plásticas y literarias cultivadas en el Viejo Continente, elementos que siguieron formando parte del panorama cultural con el trascurrir del tiempo, como plantea Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura).

El plano arquitectónico también fue testigo de ese encuentro entre dos culturas y de los personajes que formaron parte del mismo, ideas que podemos consultar en el texto de Isabel Fraile Martín (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), dedicado a la Casa de Hernán Cortés en el municipio poblano de Tepeaca, abordada desde su construcción y planteamiento histórico, hasta su gestión actual como espacio museístico, las diversas intervenciones y proyectos que se han llevado a cabo en los últimos tiempos.

Durante el desarrollo del arte virreinal, pueden observarse elementos procedentes de las culturas prehispánicas y de la tradición indígena, como en la capilla del Rosario de Puebla o en el templo de Santa María Tonantzintla, pero la recuperación y el redescubrimiento de ese mundo anterior a la presencia europea experimentará un auge a finales del Siglo de las Luces, presentando Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo (Universidad Autónoma del Estado de Morelos) un acercamiento a la dimensión visual y representacional de esas obras en el marco de la mirada ilustrada que caracterizó al último tramo del periodo colonial y las primeras décadas de vida independiente.

Por esta misma línea de la presencia de lo prehispánico, se enmarca el trabajo de Miguel Pimenta-Silva (Universidade de Lisboa), pero en su caso, llevando a cabo un análisis sobre la integración de la civilización maya en la práctica del cómic, con el objetivo de revindicar este medio como una fuente de estudio para el entendimiento de los procesos de construcción de imaginarios colectivos y de alteridad en el siglo XX y en la actualidad.

Las revisiones críticas en torno a la historiografía del arte virreinal son muy necesarias para poder seguir desarrollando nuevas y actuales investigaciones, clarificando la conceptualización propia de las materias desde comienzos de la centuria anterior hasta nuestros días, así como estableciendo estados de la cuestión y del arte, tal y como defiende Agustín René Solano Andrade (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla- Universidad Autó-

noma del Estado de Hidalgo) en relación con el patrimonio cultural religioso, Francisco Mamani Fuentes (École Normale Supérieure-Université Paris Sciences et Lettres-Universidad de Granada) con la arquitectura mudéjar en América, y Juan Manuel Blanco Sosa (Instituto Nacional de Antropología e Historia-Museo Nacional de Historia) con la práctica del grabado en la Nueva España.

Sobre esta disciplina artística versa el trabajo de Kelly Donahue-Wallace (University of North Texas), quien, gracias a la documentación de los padrones del Sagrario Metropolitano, pone de manifiesto la presencia de los grabadores e imprentas de estampas en la Ciudad de México en las últimas décadas del virreinato, explicando las prácticas de taller, la conexión de una red de artistas e imprentas –y la gestión de las mismas- a partir de lazos tanto profesionales como personales, resaltando el papel destacado que tuvo esta práctica en el ámbito de la capital novohispana, especialmente en el siglo XVIII y comienzos del XIX.

En el tránsito entre estos siglos ahora mencionados, se enmarcan los trabajos conjuntos de Marisol Richter Scheuch y Julieta Ogaz Sotomayor (Universidad de los Andes), y Noemi Cinelli y Antonio Marrero Alberto (Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile- Universidad de La Laguna).

Richter y Ogaz se focalizan en el reconocimiento y establecimiento de relaciones iconográficas y alegóricas entre las guirnaldas que engalanan muchos de los fanales religiosos que arribaron a Chile y algunas pinturas que presentan arcos florales alrededor de las figuras de la Virgen y el Niño, realizadas en territorio americano durante el mismo periodo, tomando como punto de partida el conjunto de fanales que se encuentran en el Museo de Artes de la Universidad de los Andes y de lienzos conservados en diversos museos de Santiago de Chile.

Por su parte, Cinelli y Marrero, analizan la productiva relación artística mantenida entre Europa y América, concretamente entre Italia y Chile, la cual ya era existente en el periodo virreinal, pero será a partir de la centuria decimonónica es cuando se torne constante, especialmente en el ámbito pictórico, en el que se observará la presencia de modelos estéticos directamente importados desde la península mediterránea en la plástica chilena.

Las conexiones creativas entre ambos continentes se desarrollaron –y se desarrollan- de múltiples formas. Los viajes y traslados de creadores, así como el mercado artístico, se constituyen como dos de las vías más destacadas y directas para el fomento de los intercambios culturales y el establecimiento de un gusto estético con elementos comunes, como refleja Luis Méndez Rodríguez (Universidad de Sevilla). Méndez toma como punto de partida

los contactos comerciales entre Cádiz y la Nueva España en las últimas décadas del siglo XVIII, centrándose en la figura de Felipe de Fabris, un pintor italiano, de carácter itinerante, condenado por el Tribunal de la Inquisición por la ejecución y tenencia de pinturas deshonestas, comentarios heréticos y vinculación a la masonería, como prueba el proceso inédito aquí recogido.

La literatura y la poesía fueron también dos ámbitos culturales muy prolíficos en los territorios americanos durante la etapa virreinal y el comienzo del periodo independiente, como demuestran Lucía Tena Morillo (Universidad de Extremadura), quien estudia la poética de Sor Juana Inés de la Cruz desde el análisis de las múltiples apariencias que adopta el sujeto lírico, poniendo en valor la versatilidad de la pluma de la conocida como Décima Musa, y Daniela Oyola Valdéz (Ludwig-Maximilians-Universität München), cuyo trabajo se basa en la representación figurativa y literaria de Perú a partir de la imagen de Santa Rosa de Lima presente en dos tradiciones del escritor Ricardo Palma, utilizando de este modo la tradición en la construcción de la modernidad política y cultural del país andino.

Las investigaciones basadas en las estructuras sociales y su interacción con el medio, gracias a la documentación conservada en ambas orillas, nos permiten ahondar en el conocimiento de la cotidianeidad desde diversas perspectivas, como la planteada por Constanza González Navarro (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad Nacional de Córdoba) en torno al uso de los textiles en la indumentaria de los sectores medios y altos de la población cordobesa en las primeras décadas de la presencia europea al sur del Virreinato peruano, o, sin salir de los actuales límites geográficos argentinos, el estudio de Juan Francisco Reinares (Universidad Nacional del Litoral) acerca del rol simbólico que desempeñaron las celebraciones y ceremonias que se llevaron a cabo en la ciudad de Santa Fe durante la segunda mitad del siglo XVIII, incidiendo en los elementos constitutivos del orden en la sociedad hispanoamericana y el destacado papel desempeñado por el cabildo.

Sin duda, las festividades marcaban en muchas ocasiones el ritmo de la vida en los virreinatos, como sucedía con la llegada de un nuevo virrey, siendo un grandísimo acontecimiento desde diversos ámbitos, como el político, religioso, civil o el militar, sobre todo en el caso novohispano, como podemos observar en el trabajo de Antonio Molero Sañudo (investigador independiente), quien presenta el fabuloso aparato propagandístico y cultural que se desarrollaba en este tipo de recibimientos en la ciudad de Puebla de los Ángeles, centrándose en la figura del virrey Pedro Cebrián y Agustín, V conde de Fuenclara y los fastos que se celebraron en su honor.

De la cotidianeidad virreinal nos trasladamos hacia las costumbres de

las élites americanas una vez consumadas las Independencias gracias a las investigaciones de Anahí Soto Vera y Paola Ferraro (Universidad Nacional de Asunción y Universidad Nacional del Este), quienes ponen de manifiesto el relevante papel que desempeñaron ciertos personajes para fomentar los cambios, como es el caso de Madame Lynch, sin la cual, no es posible entender el proceso de modernización de las prácticas culturales y sociales de la aristocracia paraguaya a partir de la segunda mitad del siglo XIX, muy especialmente en la radicada en la capital del país, Asunción.

A pesar de todos los cambios políticos, sociales y económicos experimentados en los siglos XIX y XX, las relaciones culturales entre América y España siguieron –y siguen- vigentes, adaptándose a las nuevas tendencias artísticas generadas bidireccionalmente y plasmando un imaginario común, como podemos observar en el trabajo de Adrián Feijoó (Universidad de Santiago de Compostela), quien a través del Parque del Pasatiempo –Betanzos, A Coruña-, presenta esa relevante conexión social y cultural entre el indiano retornado, su país de adopción y su lugar de origen, manifestada tangiblemente a partir de la unión del arte y la naturaleza.

La religiosidad y la devoción también serán nexos de cohesión entre ambas orillas y se integrarán en los nuevos planteamientos del desarrollo urbano, conceptos que sugiere Javier González Torres (Fundación Victoria-Universidad de Málaga) a partir de la iglesia malagueña de Santa Rosa de Lima, en cuyo interior se encuentran pinturas murales representando a la religiosa, realizadas por Eugenio Chicano, quien lleva a cabo una labor de reconfiguración iconográfica de la santa, alcanzado la modernización plástica.

Por su parte, Christian Ruíz Rodríguez (Universidad Nacional Autónoma de México) aborda, desde la perspectiva de planeación urbanística y la importancia de ésta, una de las expresiones religiosas más populares de las últimas décadas en la capital mexicana, el culto a san Judas Tadeo, imagen ubicada en la iglesia de San Hipólito. En el texto se analiza el espacio público del entorno y la articulación de la imagen, el templo y la modernización de la ciudad.

Avanzando hacia las últimas décadas del siglo XX y comienzos del nuevo milenio, nos adentramos en nuevos interrogantes generados por disciplinas artísticas, siendo ejemplo el cine y el lenguaje político-visual, tal y como se observa en el trabajo de María Teresa Nogueroles Nuñez (Université de Franche-Comté), la cual indaga en la teoría del séptimo arte como fuente histórica, estableciendo una mirada cruzada y crítica en las transiciones políticas democráticas de España y Argentina a través del análisis de los filmes *Los ojos vendados,* de Carlos Saura y *La historia oficial*, de Luis Puenzo.

Sobre el entramado institucional y económico que rodea al arte con-

temporáneo son las cuestiones que presenta Elba Cervantes López (Instituto de Investigación en Procesos de Desarrollo Humano), bajo el prisma de la globalización y la neoliberalización, debatiendo la dinámica del centro-periferia en México, la presencia de los espacios alternativos y los espacios oficiales, así como la crítica poscolonial.

Como estamos observando, cuando nos aproximamos hacia la cultura visual iberoamericana, en función de sus espacios geográficos concretos y cronologías determinadas, se generan visiones multidisciplinares en función de las perspectivas proyectadas a partir de metodologías procedentes de la Historia, Historia del Arte y la Literatura, como los métodos estructuralista, sociológico, iconográfico, filológico, iconológico, la historiografía, la historia cultural, la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana o los estudios transareales, por citar algunos ejemplos.

Gracias a su aplicación, y en algunos casos, combinación, permiten desarrollar investigaciones que versan en torno a los lenguajes visuales originados en Iberoamérica, la evolución de las variadas manifestaciones artísticas, la práctica del coleccionismo y el mecenazgo, el establecimiento del mercado artístico, la circulación transatlántica de obras de arte, modelos iconográficos y estilos, la formación y el trabajo del artista, la religiosidad, los intercambios culturales entre distintos territorios, las intersecciones literarias, la praxis poética, el análisis de los objetos cotidianos, el ornato y los festejos o la presencia del imaginario americano en otros ámbitos, entre otras, dotando a los estudios sobre la cultura visual de una gran envergadura como testigos excepcionales de la historia, el arte -en sus numerosas expresiones- y la sociedad.

Bajo estas premisas e interrogantes se propuso el *Simposio de Historia y Cultura Visual*, coordinado por la Dra. Isabel Fraile Martín (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) y la Mtra. Ester Prieto Ustio (Universidad de Sevilla), y enmarcado dentro del *Congreso Internacional Virtual 21. Un año, dos conmemoraciones, diversas Historias de América, 1521-1821*.

El evento se celebró virtualmente entre diciembre de 2020 y enero de 2021 en sus modalidades de ponencias en vivo y grabadas, y estuvo compuesto por tres simposios, *Conquista y Colonización*, *Independencias,* y el ya mencionado, bajo la dirección general del Dr. José Luis Caño Ortigosa (Universidad de Cádiz), Dr. Manuel Chust (Universitat Jaume I), Dr. Carlos Moreno Amador (Universidad Complutense de Madrid), Mtra. Ester Prieto Ustio (Universidad de Sevilla) y Dr. Sigfrido Vázquez Cienfuegos (Universidad de Extremadura).

A pesar de la compleja situación motivada por la pandemia del COVID-19, gracias a la altruista participación de todos los ponentes, la desinteresada ayuda de los miembros del Comité Científico y la colaboración de instituciones como la Asociación Española de Americanistas, Acción

Cultural Española, Secretaría General Iberoamericana, Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, Biblioteca Americanista de Sevilla (REBIS-CSIC), así como la Universidad de Extremadura, Universitat Jaume I, Universidad de Cádiz y Universidad de Sevilla, el Congreso pudo llevarse a cabo en buenos términos.

Como ya hemos señalado, el presente volumen se compone de veintidós trabajos realizados por especialistas participantes en el Simposio de Historia y Cultura Visual, así como otros que han aceptado gentilmente nuestra invitación para compartir sus estudios. De igual modo que las aportaciones recogidas son bidireccionales entre el Nuevo Mundo y el Viejo Continente, sus autores proceden de instituciones académicas, culturales y centros de investigación ubicados en el espacio americano y el europeo, quedando visible la relevancia de estas temáticas en la actualidad a nivel internacional.

Toda mi gratitud va dirigida a los autores, que tan generosamente han compartido sus investigaciones, y de manera muy especial, a los miembros del Comité Científico y evaluadores: Javier Alemán Iglesias (*Universidad Ana G. Méndez*), Herib Caballero Campos (*Universidad Nacional de Canindeyú)*, Noemi Cinelli *(Universidad de La Laguna*), Lisandra Estévez (*Winston-Salem State University*), Isabel Fraile Martín (*Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*), Margarita Gómez Gómez (*Universidad de Sevilla*), Anthony Grubbs (*Michigan State University*), María del Pilar Martínez Cano (*Universidad Nacional Autónoma de México)*, María Luisa Martínez de Salinas (*Universidad de Valladolid*), Rosa Perales Piqueres (*Universidad de Extremadura*), Fernando Quiles García (*Universidad Pablo de Olavide*), Claudia Rosas Lauro *(Pontificia Universidad Católica del Perú*) y Mariano Schlez *(CONICET/Universidad de Bahía Blanca*), por su dedicación desinteresada e importante labor. También debo agradecer la confianza y el esfuerzo de los directores de la colección Biblioteca de Historia de América de Ariadna Ediciones, Manuel Chust, Juan Marchena y Mariano Schlez, así como al resto de integrantes de la editorial, para que este libro sea una realidad tangible.

Como editora, ha sido un verdadero placer y todo un honor coordinar esta publicación. Emprender este tipo de tareas siempre supone un gran reto y una alta responsabilidad, a lo que se ha añadido la incierta coyuntura en la que nos encontramos, pero el entusiasmo, el interés y el arduo trabajo de todos los que la conforman, han permitido que el volumen vea la luz.

Espero que los lectores disfruten los trabajos tanto como lo ha hecho una servidora, ya que conforman un sugerente viaje a lo largo de seis centurias para conocer de primera mano aspectos sobre el arte, la historia, la literatura y la sociedad en las orillas conectadas por el océano Atlántico.

REPRESENTACIONES VISUALES DE LA AMÉRICA PREHISPÁNICA Y EL IMPACTO ARTÍSTICO-PATRIMONIAL DE LA CONQUISTA

La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos

Yolanda Fernández Muñoz
Universidad de Extremadura

Introducción

Hoy en día la televisión, el cine o internet, forman parte de nuestra vida y estos medios audiovisuales hacen darnos cuenta con más sensibilidad, del poderoso impacto que ejercen las imágenes sobre nosotros. Las imágenes traducen lo nunca visto ni oído, en formas comprensibles y accesibles a la visión, no proporcionan un reflejo exacto y a veces pasan por el filtro de la abstracción. Siempre silencian algún detalle y transmiten un mensaje parcial que, sin embargo, intenta cifrar la totalidad[1]. A pesar de ello, las imágenes son aproximaciones subjetivas, modos de ver, que surgen en un contexto socio-histórico y cultural muy complejo, como veremos a lo largo de estas líneas. Además, según nuestra condición humana, a veces solo somos capaces de captar las realidades por medio de imágenes.

Valga esta introducción para presentar este estudio que trata sobre la imagen de América y de los protagonistas que hace quinientos años llegaron a Nueva España, que se enmarca dentro de una de las líneas de trabajo que en este momento desarrollamos en el grupo de investigación "Extrem@mérica" de la Universidad de Extremadura[2]. Se trata de un proyecto que apenas

---

1 Sebastián, Santiago, *Iconografía del indio americano (siglos XVI-XVII),* Prólogo de Dietrich Briesemeister, Ediciones Tuero, Madrid, 1992, 3.

2 El Grupo de investigación Extrem@mérica de la Universidad de Extremadura está dirigido por el Dr. Francisco Javier Pizarro Gómez. Página del grupo en construcción, disponible en: https://www.eweb.unex.es/eweb/extremamerica/. Uno de los principales objetivos científicos de este grupo se centra precisamente en el análisis del patrimonio histórico y cultural de Extremadura y América, así como en las relaciones que entre estos puedan establecerse a través de la presencia de escritores, pensadores, juristas, artistas y promotores extremeños en Iberoamérica, y al trasplante de recursos culturales, modelos y tipologías de origen extremeño en los territorios del Nuevo Mundo. Este texto también está relacionado con otro proyecto de

comienza su andadura, "*Monumenta Iconográfica Américana*: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas"[3], ideado con una perspectiva de estudio acerca de la iconografía de la imagen del continente en los tiempos de la modernidad y la contemporaneidad en el espacio iberoamericano, que será el principal objeto de atención en este texto[4]. En estas líneas se intentarán mostrar algunas pinceladas iniciales de esta investigación, pues se trata de un estudio mucho más extenso, que intentará localizar, clasificar y analizar el mundo de la imagen de América, desde sus orígenes hasta nuestros días, así como de aquellos personajes que participaron en el hecho histórico que ahora conmemoramos, desde las descripciones que aparecen en los códices o libros de la época, hasta el cine, que nos cuenta lo sucedido con un lenguaje donde la imagen sigue siendo el elemento fundamental en su afán por narrar la historia[5].

La imagen de América

El descubrimiento de América para Europa fue el acontecimiento que cambiaría su historia de manera definitiva. El impacto de aquel hecho histórico y las noticias que llegaban a Occidente, alimentaron los deseos de conocimiento de un continente ávido de conocer, saber y descubrir, y la imagen de América se convirtió en un icono fundamental en la iconografía de la cosmogonía moderna.

El encuentro de América para Occidente supuso completar la visión cuatripartita del mundo, afectando incluso a otras iconografías como la religiosa. Este es el caso de la *Adoración de los Magos* que se conserva en el Museo de Grao Vasco, donde cada rey representaba una parte de la Tierra. La humanidad entera debía adorar a Cristo y el artista portugués de la catedral de Viseu, Vasco Fernandes, resolvió el problema agregando un rey tocado de plumas y armado de flechas. Por tanto, en 1505, fecha en la que está datada

---

investigación en curso, "La ruta de Hernán Cortés y las fórmulas artísticas de representación entre Extremadura y México", dirigido por la Dra. Rosa Perales Piqueres, dentro del marco de las Ayudas PRI de la Junta de Extremadura (2018-2022).

3 Proyecto dirigido por el Dr. Francisco Javier Pizarro Gómez y concedido en el marco de las Ayudas destinadas a la realización de proyectos de investigación en los centros públicos de I+D+I de la comunidad autónoma de Extremadura en la convocatoria 2020 (IB20133).

4 Fernández Muñoz, Yolanda, *La imagen de América.* Página en construcción disponible en: https://acortesg01.wixsite.com/laimagendeamerica

5 Fernández Muñoz, Yolanda y Díaz Mayordomo, Alicia, "*Monumenta Iconográfica Americana*: La imagen de América en las Artes Europeas e Iberoamericanas", *NORBA. Revista de Arte*, Cáceres, 40, 2020, 73-92.

esta obra, ya se tenía conocimiento del descubrimiento un Mundo Nuevo, es decir, dos años antes de que se utilizara por primera vez el nombre de América[6]. (Figura 1).



Fig.1: *Adoración de los Reyes Magos*, Vasco Fernandes, 1505, Retablo de la Catedral de Viseu. Fuente: Wikimedia Commons https://pt.wikipedia.org/wiki/Adora%C3%A7%C3%A3o_dos_Reis_Magos_(Museu_Gr%C3%A3o_Vasco) (consultada 12 de febrero de 2021)

En el siglo XVI América será vista de forma alegórica como la cuarta parte del mundo, acompañada por una serie de atributos que, como metáforas ilustradas, se utilizaban para hacer perceptible a la vista el concepto que se pretendía alegorizar. Para esta representación fueron necesarias las noticias de los cronistas de Indias, influidos a veces por las leyendas que suscitó el descubrimiento del Nuevo Mundo. Nacía así una nueva imagen iconográfica y simbólica que cambiaría según las épocas, los países y las modas, que encontraremos en diferentes repertorios, libros y tratados iconográficos, lo que de manera sintética y selectiva vamos reflejar a través de diferentes ejemplos.

Una de las primeras representaciones simbólicas del continente americano aparece en la obra *Theatrum Orbis Terrarum,* publicado en 1570. Abra-

6 Rojas Mix, Miguel, *América imaginaria*, Editorial Lumen, S. A., Barcelona, 1992, 37.

ham Ortelius personifica a América como una india desnuda, sentada junto a un arco con flechas, sosteniendo en la mano derecha una macana y en la izquierda una cabeza humana cercenada. Por tanto, este autor utilizará la imagen de la mujer con diferentes ropas y objetos para representar a cada uno de los continentes conocidos hasta el momento: Europa, Asia, África y América[7]. Por su parte, *Cesare Ripa* publicó su obra *Iconología* en 1593, y la edición de 1603 se acompañará de una serie de grabados donde también se describen las cuatro partes del mundo, utilizando un tipo de representación que será determinante para los artistas durante el Barroco. Ripa personifica a América como una:

"Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo el hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele al costado una bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño"[8].

Una de las imágenes más significativas de este momento quizá sea la del grabador flamenco Theodor Galle, que alrededor de 1580 representaba a *América* como una mujer desnuda sentada en una hamaca, tendiendo su mano en señal de petición de aceptación hacia un hombre europeo portador de un estandarte y de un sextante[9] (Figura 2). El fondo escénico estaba dividido entre una parte marítima, donde aparecía una carabela sobre un océano que se extendía hacia el horizonte, y otra terrestre, en la que se distinguían animales exóticos, un paisaje montañoso cubierto por una vegetación exuberante y en un plano más alejado una escena de canibalismo. Esta representación, eminentemente eurocéntrica, se basaba en una visión tan abstracta como improbable de lo que era la realidad, y fue inspirada por las descripciones deformadas de cronistas como Juan de Grijalva o Bernal Díaz del Castillo[10]. Este grabado de finales del siglo XVI establecería ya unos

7 Morales Folguera, José Miguel, "Iconografía de los cuatro continentes en Hispanoamérica y en España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX", en López Guzmán, Rafael ed., *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*, Universidad de Granada, Granada, 2017, 91-101.

8 Ripa, Césare, *Iconología*, 2 vols., Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1987, 2:108.

9 Galle, Theodoro, Galle, Philippe y Collaert, Jan after Jan Van Der Straet, *Amerigo Vespucci rediscovers América, from novo reperta*, 1580. Foto: Bridgeman Arte Library-Giraudon/Art Resource, New York.

10 Fernández Muñoz, Yolanda y Díaz Mayordomo, Alicia, "*Monumenta Iconográfica Americana*: La imagen de América en las Artes Europeas e Iberoamericanas", *NORBA, Revista*

códigos tradicionales iconográficos de la representación alegórica americana, que van a subsistir hasta principios del siglo XX.



Fig.2: *Amerigo Vespucci rediscovers América, of Nova Reperta*, Galle, Theodoro, Galle, Philippe y Collaert, Jan after Jan Van Der Straet. Esta es la primera placa de la serie Nova Reperta (PAF7094), 1580-1605. Grabado 215x284 mm. ID: PAF7094. Museo Marítimo Nacional, Greenwich, Londres. En la imagen: Al margen: '1. AMERICA. Americen Americus retexit, Semel vocauit inde semper excitam'. En la imagen: 'Ioan. Stradanus inventó. Escultura de Theodor Galle. Fuente: https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/101921.html. (Consultada 12 de agosto de 2021)

Siguiendo una tipología similar se encuentra el grabado de John Stafford (1630)[11], un emblema que representa la barbarie y la rudeza en medio de una rica naturaleza. En este ejemplo, el desnudo y la sensualidad fortifican la imagen, siguiendo las indicaciones de Ripa, que serán reproducidas en varias ciudades de Europa con algunas variantes. Este es el caso de la alegoría de Crispin de Passe (Amsterdam, 1639)[12] que, disminuyendo un poco el erotismo y la voluptuosidad del anterior, rodea la imagen principal de otros elementos fuertemente simbólicos, como el jaguar y la serpiente, o el de Joan

de Arte, Cáceres, no. 40, 2020, 79.

11 Grabado de *América* perteneciente a la Serie: *Los cuatro continentes* y se encuentra en el British Museum. Contiene una inscripción con un título en la imagen y seis líneas de un verso de George Wither al margen.

12 Florescano, Enrique, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2006, 62. Soux, Mª Luisa, "De la América bárbara a la Patria Ilustrada: alegorías de América, la igualdad y el mito del buen salvaje", *Estudios bolivianos*, 19, 2013, 102.

Blaeu (1662) que representa de nuevo la alegoría de una América salvaje en el frontispicio de la *Geographia Blaviana*[13].

Originalmente, la mujer que representaba la alegoría de América aparecía montada en un armadillo, vestida de plumas y portando arco, carcaj y flechas, como puede apreciarse en los grabados de *Marten de Vos y Adriaen Collaert* (Amsterdam, 1600)[14], y lo mismo sucede con las alegorías de los otros continentes. Sin embargo, el grabado de Gerhard Groenin aporta una iconografía diferente y representa a América en un carro Triunfal[15], tirado por dos leones americanos, transportando sacos y un arca llenos de monedas. En las ruedas del carro se puede leer, Perú, Cuba, Hispaniola… y al fondo se observan los bergantines recibidos por los indios. Una iconografía similar encontramos en el grabado realizado de Julius Goltzius de finales del s. XVI, que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de New York. Por tanto, con estas obras América se incorporaba al humanismo europeo.

Si avanzamos un poco más en el tiempo y nos acercamos al siglo XVIII, encontramos un manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid donde se representa una imagen diferente, que describe las honras y exequias realizadas en Santafé en homenaje al Rey don Luís Fernando. La primera página es un frontispicio presidido por las alegorías de América, coronada con el penacho de plumas y un loro en la mano, mientras Santafé aparece con la granada y el águila a los pies. La inscripción dice, al Rey Nuestro Sr. Dn. Philipo V. en su Real y Supremo Consejo de las Indias. El documento está fechado el 12 de junio de 1726[16]. Un ejemplo similar se encuentra en la jura de Fernando VII como rey el 11 de septiembre de 1808[17].

13 Blaeu, Joan, *Atlas Mayor o Geographia Blaviana*, Oficina de Juan Blaeu, Amsterdam, 1668.

14 Marten de Vos y Adriaen Collaert. *Alegoría de América*, Serie: *Las alegorías de los continentes*, Amsterdam, 1600. Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo, Proyectos Cervantes, https://www.aecid.es/EN/cultura/400-cervantes/embassies-and-consulates/america (Consultado el 10/12/2020).

15 Groenin, Gerhard, *Alegoría de América.* Grabado de la Colección de El Escorial.

16 Fajardo de Rueda, Marta, "Arte y poder: Las honras fúnebres del rey Luis Fernando, el primer Borbón madrileño en Santa Fe de Bogotá en el año 1725", *Caminos cruzados: historia, cultura e imágenes*, Libros de la Facultad, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2010, 89-115.

17 La imagen superior representa: La Antigua y la Nueva España juran en manos de la religión vengar a Fernando VII, 1809. Cat. 228. La inferior: Préstamo patriótico a favor del rey nuestro señor don Fernando Séptimo y sus vasallos españoles bajo la dirección y administración del Cuerpo de Comercio de Nueva España, 1810. Cat. 213. Acevedo, Esther, "Entre la Tradición Alegórica y la Narrativa Factual", *Los Pinceles de la Historia. De la Patria Criolla a la Nación Méxicana 1750- 1860,* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, 135-136.

De finales del siglo XVIII encontramos otro grabado realizado por Juan Antonio Salvador Carmona hacia 1786, inspirado en el cuadro pintado y realizado por Luca Giordiano entre 1689 y 1705 para la serie "Las cuatro partes del mundo"[18]. En esta imagen se representa a América de manera muy similar a la descripción que hacía Cesare Ripa: una mujer de largos cabellos, desnuda con un velo que le cubre las partes "vergonzosas", lleva en su mano derecha una flecha y en la izquierda un arco, portando el carcaj en su costado. Está tocada con una corona de plumas y a sus pies un hombre yace inerte con una flecha atravesando su cabeza. Junto al mismo, hay un gran lagarto, animal icónico del continente, rodeado de puttis. Uno de ellos, nos mira y señala un pájaro tropical que tiene en su mano izquierda. Por tanto, se trata de una imagen alegórica que evoca la grandeza del nuevo continente.

De acuerdo a las exigencias representativas de la nueva nación, a partir del siglo XIX se permitirá incorporar a personajes históricos reales con figuras codificadas en sus atributos, que significaban ideas abstractas como virtudes, actividades humanas o formas de gobierno[19]. Así, por ejemplo, encontramos un óleo de Pedro José de Figueroa, *Bolívar con la América India* (1819), que representa una alegoría de la libertad, inspirada probablemente en una litografía hecha a partir de una acuarela de la obra de Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1796)[20]. A partir de este momento, la expansión de las fronteras de exploración europea y la consolidación de la colonización, llevarán a transformar las representaciones alegóricas de América, dándole mayor importancia a la fertilidad y riqueza de las tierras, asociadas a la libertad, que en ocasiones también llegaría a utilizarse como alegoría de la nación mexicana.

18 Los lienzos originales de Giordiano fueron vistos en palacio por Ponz y Ceán Bermúdez y estuvieron un tiempo en la Casita del Príncipe de El Escorial. Fueron depositados por Patrimonio Nacional en la Embajada de España en Lisboa donde fue destruido uno, y los demás sufrieron graves daños en el incendio de la embajada en los sucesos de 1974. La lámina de cobre se custodia desde 1805 en la Calcografía Nacional, Madrid (R. 3683). Esta pieza fue estampada en el siglo XX. Fernández Muñoz, Luna y Núñez Garruta, María de las Mercedes, "América. "Serie las cuatro partes del mundo"", *La Fábrica, Museo de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 2020, http://lafabrica.us.es/america-serie-las-cuatro-partes-del-mundo/ (Consultado el 05/02/2021)

19 Acevedo, Esther, "Entre la Tradición Alegórica y la Narrativa Factual", 115.

20 Noticonquista. "Frontispicio de América (*Alegoría de América*)", en Grasset de Saint-Sauveur, Jacques, *Encyclopédie des voyages Amérique.* Biblioteca Nacional de París, Francia, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, https://www.noticonquista.unam.mx/imagen-popup/1331 (Consultado el 13/06/2020)

La imagen de los protagonistas del encuentro de dos mundos

Son muchos los protagonistas que van a formar parte del hito histórico que ahora conmemoramos y no tantas las imágenes que tenemos de ellos, reduciéndose en muchos casos a pequeños retratos, en ocasiones confusos, que se conservan grabados en los códices o libros de la época y se convierten en representaciones aproximadas de aquel momento.

La práctica del retrato se va a extender sobre todo en los círculos del poder y se convierte en una forma de perpetuar su recuerdo y preservar su efigie para la posteridad, conscientes de su condición mortal, de lo efímero de la vida y de lo frágil de la memoria. Se representan con rasgos físicos o morales, acompañados de sus atributos e insignias. La disposición de los personajes casi siempre es la misma, de pie o de tres cuartos, aunque algunos aparecen hasta la cintura. En algunos casos se representan en medallones con sus leyendas identificativas[21]. La mirada normalmente se dirige al espectador y casi siempre distante e inexpresiva. La forma de vestir del retratado depende de la indumentaria que le corresponda y rodeado de todo aquello que contribuya a caracterizarlo, de ahí que en la mayoría de los retratos que vamos a ver, casi todos capitanes y soldados, suelen aparecer armaduras, espadas o planos relativos a las hazañas realizadas por estos personajes. El retrato masculino será el más habitual, pues la mujer tendrá un papel secundario en el arte de la guerra, salvo en el caso de Dª Marina, como veremos, y suelen aparecer con su escudo nobiliario y los objetos que ayuden a subrayar lo más característico del representado, en ocasiones sobre una mesa, una bandeja o en el suelo, y al fondo un cortinaje o el paisaje alusivo al hecho que se quiere narrar. También es habitual una inscripción con el nombre y los datos biográficos más importantes del retratado.

En esta ocasión, cuando se cumplen quinientos años de la llegada a Nueva España, hemos querido acercarnos a los personajes que participaron en las tres expediciones que llegaron al territorio continental, organizadas por el segoviano Diego Velázquez de Cuéllar[22]: las de Hernández de Córdoba

21 Monterroso Montero, Juan Manuel, "Imagen impresa y estereotipos. Retratos, lugares y batallas en Las Décadas de Antonio de Herrera y Tordesillas", *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, no. 24, 2012, 25-53.

22 Viajó a las Indias en 1493 en el segundo viaje de Colón siendo nombrado teniente de gobernador de La Española durante el mandato de Ovando. En 1511 se le encarga la conquista de Cuba y fue Gobernador de la isla. Prieto Benavente, José Luis. "Diego Velázquez de Cuéllar (1465-1524)", *Revista Hispano Cubana*, Madrid, no. 9, enero-abril, 2001, 89-97. Miranda Saborit, Leoncésa, *Diego Velázquez, de Cuéllar: colonizador y primer gobernador de la isla de Cuba,* Ediciones Santiago, Cuba, 2004; Arranz Márquez, Luis, "Diego de Velázquez de Cuellar",

en 1517, Juan de Grijalva en 1518 y la de Hernán Cortés en 1519, y se utilizarán como hilo conductor para analizar las imágenes de sus protagonistas.

La expedición de Francisco Hernández de Córdoba, 1517

La primera de las expediciones patrocinadas por Velázquez estuvo a cargo de **Francisco Hernández de Córdoba**, uno de los grandes encomenderos de la isla de Cuba, que fue nombrado jefe de la expedición de los mares occidentales y posibles islas de Cuba, y será el primer español en llegar a la península de Yucatán en los primeros meses de 1517[23]. De aquella incursión, los supervivientes relataron que se trataba de una región densamente poblada y muy rica, disponiendo entonces la organización inmediata de una nueva incursión[24]. Sin embargo, de Hernández de Córdoba apenas se conservan imágenes, salvo un grabado que se encuentra en el Museo Histórico Naval de Veracruz (México), que apenas nos deja leves trazos de su retrato[25].

Bernal Díaz del Castillo es el cronista que más detalles aporta sobre el viaje de este personaje[26], por ser testigo presencial de todo el proceso y una de las figuras más destacadas. Sin embargo, solo nos queda su palabra escrita en la *Historia Verdadera de la Conquista de México*, porque tampoco nos ha llegado su auténtico retrato[27], y en el texto apenas se hacen referencias a

Real Academia de la Historia, https://dbe.rah.es/biografias/5125/diego-de-velazquez-de-cuellar (Consultado el 13/11/2020); Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E., "Biografía de Diego Velázquez de Cuéllar", *Biografías y Vidas*, la enciclopedia biográfica en línea, Barcelona, 2004, https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/velazquez_diegode.htm (Consultado el 21/07/ 2020).

23 González Ochoa, José María, *Quién es quién en la América del Descubrimiento*, Editorial Acento, Madrid, 2003. González Ochoa, José María, "Francisco Hernández de Córdoba", *Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/111389/francisco-hernandez-de-cordoba (Consultado el 13/11/2020); Benavente, Fray Toribio de (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España*, Colección Crónicas de América, Dastin, Madrid, 2000; Cortés, Hernán, *Cartas de relación de la conquista de México*, Colección Austral, Espasa-Calpe, 5ª ed., Madrid, 1970.

24 Conde-Salazar Infiesta, Luis y Lucena Giraldo, Manuel, *Atlas de los exploradores españoles,* GeoPlaneta, Barcelona, 2009.

25 Este personaje a veces se confunde con su homónimo fundador de León y de Granada en 1523, del que si se conserva alguna imagen.

26 *"Un hidalgo que se decía Francisco Hernández de Córdoba [...] y era hombre rico y tenía pueblo de indios en aquella isla [Cuba]", para que aceptara ser su capitán para "ir a nuestra ventura a descubrir nuevas tierras y en ellas emplear nuestras personas".* Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Edición, estudio y notas de Guillermo Serés, Real Academia Española, Madrid, (1632), 2011, 5.

27 En la edición de la *Historia Verdadera de la Conquista de México* de Bernal Díaz del Castillo publicada en México por Genaro García en 1904, hay un retrato en la página XXIII

su continente y disposición, así que cada lector lo imagina en el ambiente de sus impresiones.

La expedición de Juan de Grijalba y Cuéllar, 1518

La segunda incursión tiene lugar en 1518, capitaneada por Juan de Grijalva[28]. Bernal Díaz del Castillo, que también viajaba con ellos, comenta como:

"En el año de mil quinientos diez y ocho, viendo el gobernador de Cuba la buena relación de las tierras que descubrimos, que se dice Yucatán, acordó enviar una armada, (…) y trajimos un clérigo que se decía Juan Díaz, natural de Sevilla; y dentro de diez días que navegamos vimos la isla de Cozumel, que entonces la descubrimos"[29].

El padre Juan Díaz (Sevilla, 1480-Puebla, 1549), hijo de Alonso Díaz y Martina Núñez, cruzó al continente americano en 1514 y se unió a la expedición de Juan de Grijalva en el año 1518. Escribió un diario de la expedición que se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla y lleva por título: *"Itinerario de la armada del rey católico a la isla de Yucatán, en la India, en el año de 1518, en la que fue por comandante y capitán general Juan de Grijalva"*[30]. Durante la expedición ofició la primera misa en la isla de Cozumel el 6 de mayo del mismo año, por tanto, también se cumplen quinientos años de la celebración de

---

que dice le proporcionó José Toribio Medina como retrato del autor, idéntico al agregado a la copia fotográfica del códice perteneciente a la ciudad de Guatemala, que se conserva en su Biblioteca Nacional. Luis González Obregón pensó que tal efigie fue publicada por el Profesor Velentini en *American Historical Record*, y después por García; pero no es el retrato de Bernal Díaz del Castillo, sino del caballero Guillermo de Launoy, que fue publicado en la obra *Los Alrededores de París*, traducida al castellano por Ignacio Cumplido y publicada en México en 1854. González Obregón, Luis, *Cronistas e Historiadores*, Ediciones Botas, México, 1936, reproduce los grabados en las páginas 8 y 9, y da noticia de ello en la página 76. Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas, Editorial Pedro Robredo, México, 1939, Tomo I, 9-10.

28 Macías Domínguez, Isabelo, "Juan de Grijalba", *Real Academia de la Historia,* https://dbe.rah.es/biografias/14772/juan-de-grijalba (Consultado el 13/11/2020).

29 Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), 5.

30 Sobre este libro se han realizado varios estudios, como los de: Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias*, edición y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela, BAE, t. CXXVIII ed. Atlas, Madrid, 1959, 148; Vázquez Chamorro, Germán, "La conquista de Tenochtitlan", Colección "Crónicas de América", compilación de los cronistas J. Díaz, A. de Tapia, B.Vázquez, F. de Aguilar, Dastin, S.L., Madrid, 2003, 31-35; Gurría Lacroix, Jorge, *Itinerario de la Armada*, Ed. Juan Pablos, México, 1972, 19-24; Jiménez del Campo, Paloma, "Sobre el "Itinerio de la Armada" y el descubrimiento de México. Los impresos de la relación de la expedición de Grijalva", *Nieva Revista de Filología Hispánica*, 63, no. 1, enero-junio 2015, 103-122.

la primera Santa Misa en suelo mexicano, y este hecho aparece representado en algunos grabados y pinturas de los siglos XVII y XVIII. Este es el caso, por ejemplo, de *La primera misa en México* de José Vivar y Valderrama (1752)[31], oficiada por Bartolomé de Olmedo en presencia de Cortés y Moctezuma o *La primera misa de Oaxaca* de Urbano Olivera (1898)[32]. Posteriormente, Díaz se unió a la expedición de Cortés y en Tabasco, el Domingo de Ramos después de la batalla de Centla, ofició de nuevo una misa en Santa María de la Victoria, y a su llegada a Tlaxcala fue el primer sacerdote de la comunidad de Atlihuetzian.

Pero el principal protagonista de esta segunda expedición fue, sin duda, el capitán **Juan de Grijalva y Cuéllar** que participó en la exploración de las costas mexicanas de Yucatán y Tabasco (1518), en la expedición de Francisco de Garay a las costas y territorios del Norte, el actual Estado de Veracruz y golfo de México (1522-1523) y, finalmente, en la ocupación de Honduras con Pedrarias Dávida (1527), donde muere[33]. Las imágenes que tenemos de Juan de Grijalva muestran a un personaje afable que se relaciona con los indios en las diferentes incursiones que realiza al territorio mexicano. El retrato de la *Historia General de los hechos de los castellanos en las Islas y tierra firme del mar Océano*, "Décadas de Indias", de Antonio de Herrera y Tordesillas, cuya primera parte fue presentada en 1598 y abarca los hechos acaecidos entre 1492 y 1554**,** se puede considerar como el punto de partida para la definición de la imagen del personaje. También podemos encontrar su retrato en el *Códice Durán*[34] que recoge el momento en que los indios cuentan a Moctezuma cómo eran los extranjeros que habían llegado a aquellas tierras y se describen como:

"Unos hombres blancos de rostro y manos y tienen las barbas muy largas y pobladas y sus vestidos son de todos los colores blanco, amarillo y colorado, verde y azul y morado, finalmente de todos colores y traen en sus cabezas unas coberturas redondas y hechan al

....

31 Vivar y Valderrama, José, *La consagración de los templos paganos y la primera misa en México-Tenochtitlan,* ca. 1752. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Historia, INAH.

32 En la parte inferior del cuadro encontramos una cartela donde se indica el momento histórico representado: "El 25 de noviembre de 1521 día en que llegaron a Oaxaca las fuerzas expedicionarias enviadas por Hernán Cortés se dijo la primera misa en este país por el Padre Juan Díaz en la margen derecha del Atoyac y al pie de un árbol de Huaje. U. Olivera 1898". La Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca conserva un cuadro de menor formato que el lienzo que se conserva en la Iglesia de San Juan de Dios, con el tema de la primera misa. Olivera pintó esta obra en 1898 como una versión alterna a la encargada por el obispo Eulogio Gillow para la consagración del templo de San Juan de Dios en 1890.

33 Pueblos Originarios, "Juan de Grijalva y Cuellar", *Biografías* https://pueblosoriginarios.com/biografias/grijalva.html (Consultado el 10/11/2020)

34 Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* o *Códice Durán*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1537 – 1538.

agua una canoa grandecilla" [35].

Por otro lado, el capítulo LXX lleva por título, *"De como Monteçuma hiço a un pintor que le pintase los españoles conforme a la relación de Tlillancalqui y de cómo inquirió con mucho cuidado que gente hera la que a su tierra había aportado"*[36]. En efecto, Moctezuma manda llamar a un pintor para que realice una pintura donde se muestre la imagen de aquellos seres llegados a su tierra, de acuerdo con la descripción que el Tlillancalqui le describía. El pintor traza el navío de la forma que lo había visto y representa a los españoles "*con sus barbas largas y los rostros blancos, el cuerpo vestido de diferentes colores, y sus sombreros en las cabezas y gorras y sus espadas cosidas"*[37]. Por su parte, *La Historia General de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, el Códice Florentino, en su Libro XII sobre la conquista de México también recoge algunas representaciones de los protagonistas de aquel encuentro, de los indios y los españoles en general, y de Grijalva en particular. El texto narra la descripción que los naturales dieron a Moctezuma de los extranjeros llegados a su tierra, al igual que recoge el Códice Durán, y los describe de forma similar:

"…de la relación de las armas muy fuertes que usavan asi offensivas como defensivas, como son cosoletes, cotas, celadas, etc. espadas, ballestas, arcabuces, lanças, etc. También de la relación de los caballos y de la grandeza dellos: y como subían en ellos los españoles; armados que no se les parecían más de la cara y de cómo tenían las caras blancas, y los ojos garços, y los cabellos rojos y las barbas largas. Y de como venían algunos negros entre ellos, que tenían los cabellos crespos y prietos: también le dieron relación de lo que comían los españoles, y de los perros que trayan, y de la manera que era, y de la ferocidad que mostraban y del color que tenían. Oida esta relación Moctezuma espantose y comenzó a temer y adesmayarse y a sentir gran angustia"[38].

También es interesante uno de sus testimonios recogidos sobre los naturales en el libro X, capítulo XXVII, que nos parece muy pertinente para el tema que estamos tratando:

"Estas gentes no tenían letras ni caracteres algunos, ni sabían leer, ni escribir; comunicábanse por imágenes y pinturas, y todas antiguallas suyas y libros que tenían de ellas, estaban pintados con figuras e imágenes, de tal manera que sabían e tenían memoria

....

35 Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme* o *Códice Durán*, Capítulo LXIX, "de cómo se aportó a esta tierra un navío de Cuba y de cómo se fue dado avisso a Monteçuma dello y de cómo envió a saber que gente hera y de lo demás que aconteçio", fol. 198v, 394.

36 Durán, Diego, *Códice Durán*, capítulo LXX, fol. 200v, 399-400.

37 Durán, Diego, *Códice Durán*, capítulo LXX, fol. 206, 412.

38 Sahagún, Bernardino (fray) de, *La Historia General de las cosas de Nueva España,* Códice Florentino, Libro XII, capítulo 3, 404.

de todas las cosas que sus antecesores habían hecho y dejado en sus anales"[39].

En el siglo XVII encontramos de nuevo a Grijalva en algún grabado y representado como un hombre delgado, con bigote y sombrero emplumado. Sin embargo, esta imagen no encaja exactamente con el retrato que aparece en otras representaciones del siglo XVIII. En este sentido, hemos localizado a Grijalva en dos cuadros de una serie de veinticuatro pinturas realizadas sobre lámina de cobre, que se basan en las ilustraciones que acompañan a la obra de Antonio Solís y Ribadeneyra, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, en la edición de 1783 del impresor Antonio de Sancha, con ilustraciones de Ildefonso Vergaz y José Ximeno, que se encuentran en el Museo de América de Madrid. Una de ellas refleja el momento en el que fue enviado por Diego Velázquez a explorar las tierras de Yucatán*, "Teniendo necesidad de arreglar alguno de sus navíos, se adentró por el río Tabasco desembarcando en la ciudad de Potonchán, siendo recibido por su cacique de forma amistosa, y haciéndose mutua entrega de presentes"*. El otro cuadro de la misma serie muestra a Juan de Grijalva llegando al río Jamapa, al que llamaron Banderas, cuando avistó a unos nativos en sus orillas invitándoles a desembarcar, enarbolando banderas blancas como símbolo de paz. Después, uno de los mexicas se identificó como gobernador de Moctezuma. Les ofrecieron un banquete y hubo intercambio de presentes, momento que aparece reflejado en la obra, representando a los personajes de forma similar a las descripciones que aparecen en el Códice Durán, con su característico bigote y colorido atuendo. (Figura 3.1. y 3.2) Esta es la imagen habitual en los retratos de hidalgos, un sector nobiliario heterogéneo que se vale de este tipo de representaciones de poder, que en muchos casos llevan implícito un contenido simbólico elaborado a partir de señas de identidad y hábitos de conducta, con un marcado carácter propagandístico.

Además de esta imagen, hemos localizado dos representaciones contemporáneas de este personaje. Una fue realizada por el escultor Carlos Terrés y se encuentra en la plaza del encuentro de las dos culturas de Cozumel (Quintana Roo), y la otra es un busto del navegante realizado por Tomás Mejía, inaugurado el 8 de junio de 2018 para conmemorar los quinientos años de la llegada de Juan de Grijalva a costas tabasqueñas. Se trata de una obra situada junto al río que lleva su nombre y atraviesa la ciudad de Villahermosa, donde se reconocen los rasgos de la primera imagen de Grijalva que encontramos en los grabados.

39 Barbero Richart, Manuel, "Códices Etnográficos: El Códice Florentino", *EHSEA,* nº 14, enero-junio 1997, 349-379.



Fig. 3.1: *Juan de Grijalva llegando al río Jamapa, al que llamaron Banderas*, "Entra Juan de Grijalva en el Río de Banderas donde es bien recibido de los naturales". Grabado de la obra de Antonio Solís y Ribadeneyra en *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, en la edición de 1783 del impresor Antonio de Sancha, con ilustraciones de Ildefonso Vergaz y José Ximeno.



Fig. 3.2: *Juan de Grijalva llegando al río Jamapa, al que llamaron Banderas*. Anónimo. Serie de 24 pinturas basadas en la obra de Antonio Solís, 1783-1800. Lámina sobre cobre (00214). Museo de América, Madrid. Foto: Joaquín Otero Úbeda. Fuente: Red Digital de Colecciones de Museos de España.

La expedición de Yucatán también fue el primer contacto con tierra firme para otros jóvenes que desempeñaron papeles protagónicos en la ocupación y exploración de las tierras novohispanas como: Alonso de Dávila (o de Ávila), Francisco de Montejo y Pedro de Alvarado[40]. **Alonso de Ávila** nace en 1486 en Ciudad Real y llegó a América con la expedición de Pedrarias. Fue colono en Cuba y participó en las expediciones de Grijalva y Cortés, llegando a fundar la ciudad de Villarreal[41]. Su imagen apenas nos ha llegado y se muestra con un rostro delgado, barbado, vestido de color oscuro y con una sencilla gorguera.

Por su parte, **Francisco de Montejo** (Salamanca, 1479 - 1553) fue un militar y explorador español que ocupó Yucatán en calidad de adelantado. En 1514 embarcó rumbo a Las Indias, llegando a La Española. Después se trasladó a Cuba y en 1518 participó en la expedición de Juan de Grijalva. Al año siguiente acompañó a Hernán Cortés en su incursión, siguiendo la misma ruta de Grijalva, y fundaron la Villa Rica de la Vera Cruz, hoy conocida como el Puerto de Veracruz, punto de partida para la ocupación de México[42]. Entre las imágenes de este capitán queremos destacar dos grabados del siglo XVIII en los que aparece ataviado con su armadura y el tradicional yelmo en la cabeza, una imagen similar al relieve que se encuentra en la fachada de la casa que lleva su nombre en la ciudad de Mérida (Yucatán). También hemos localizado un cuadro donde se narra este suceso, que forma parte del conjunto de 24 tablas realizadas por Juan y Miguel González con la técnica del enconchado, que se encuentran en el Museo de América en Madrid. En la serie se representan distintas escenas sobre *la Conquista de México* y entre ellas queremos destacar una tabla donde se describe la Construcción de la

---

40 Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Capítulo IV: "Cómo Diego Velázquez, gobernador de la isla de Cuba, ordenó de enviar una armada a las tierras que descubrimos y fue Capitán General de ella un hidalgo que se decía Juan de Grijalva, pariente del dicho gobernador Velázquez y otros tres Capitanes que más adelante diré sus nombres", Edición digital, *Pueblos originarios. Textos y Documentos*, https://pueblosoriginarios.com/textos/bernal/4.html (consultado el 01/02/2021)

41 García Icazbalceta, Joaquín, "Alonso de Ávila", *Biografías y estudios*, Editorial Porrúa, México, 1998; Areal Torres-Murciano, Patricia, "Alonso de Ávila", *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, http://dbe.rah.es/biografias/10581/alonso-de-avila (consultado el 01/12/2020); Hernández Sánchez-Barba, Mario, *Hernán Cortés, Cartas de Relación* (1520), Colección Crónicas de América, Dastin, S.L., Madrid, 2003.

42 Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. "Francisco de Montejo", B*iografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*, Barcelona, 2004, https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/montejo.htm (consultado 01/12/2020); Chamberlain, Robert S., *Conquista y Colonización de Yucatán (1517-1550)*, Porrúa, 1982; De Rújula y de Ochotorena, José (marqués de Ciadoncha.) y Del Solar y Taboada, Antonio, *Francisco de Montejo y los adelantados del Yucatán: genealogía de los condes y duques de Montellano*, Notas y documentos biográficos y genealógicos, Ediciones Arqueros, Badajoz, 1932.

Villa Rica de la Vera Cruz con la participación de indios y españoles, y Cortés aparece comentando con algunos de sus hombres el desarrollo de las obras. Este pasaje fue narrado por numerosos cronistas que sirvieron de inspiración a los autores de varias series pictóricas, pues las imágenes describían los acontecimientos más significativos de la historia.

Finalmente, **Pedro de Alvarado**, natural de Badajoz, con apenas 27 años desembarcó en La Española junto a sus hermanos y formó parte del séquito del virrey Diego Colón. Un año después participó en la conquista de Cuba, a las órdenes de su tío Diego Velázquez, y en 1518 acompañó a Juan de Grijalva como capitán de navío en un viaje de exploración por las costas de Yucatán y el Golfo de México, en el que se produjo el descubrimiento de Cozumel. Fue el primer español en navegar el río Papaloapan, motivo por el cual la población cercana a la desembocadura del río se bautizó con el nombre de "Alvarado". En 1521 Cortés lo comisionó para otras expediciones más al sur, lo que le permitió pasar a la historia también como conquistador de Guatemala y El Salvador[43]. Las imágenes que tenemos de este capitán nos desvelan a un hombre serio, de gran envergadura, vestido siempre con una armadura sobre la que se representa la cruz de la Orden de Santiago. Desde principios del siglo XVI hasta finales del XVIII, ningún elemento será tan relevante en la imagen del gobernante europeo como la armadura. Monarcas, emperadores, príncipes y nobles se hicieron retratar con ella conscientes de su simbólica asociación al poder, cada vez más ostentosas. Ejemplos significativos son las pinturas de Rubens, Van Dyck o Velázquez.

La expedición de Hernán Cortés, 1519

La tercera expedición tiene lugar en 1519 y en esta ocasión Diego Velázquez elige a Hernán Cortés como capitán general de la armada y de las tierras descubiertas y por descubrir en Yucatán y Nueva España. Esta escena aparece representada en una obra que pertenece a la serie de pinturas realizadas sobre lámina de cobre, que se encuentra en el Museo de América, basada en las ilustraciones de la obra de Antonio Solís, *"Historia de la conquista de*

43 Barón Castro, Rodolfo, *Pedro de Alvarado*, Ediciones Atlas, Madrid, 1943; González Villatoro, Gustavo, *El testamento del Adelantado Don Pedro de Alvarado. El hombre y el mito*, Promesa, San José de Costa Rica, 2007; Recinos, Adrián, *Pedro de Alvarado, conquistador de México y Guatemala*, Fondo de Cultura Económica, México, 1952; García Añoveros, Jesús María, "Pedro de Alvarado", *Protagonistas de América,* Historia 16, Madrid, 1987; Vallejo García-Hevia, José María, *Juicio a un conquistador*. *Pedro de Alvarado,* 2 vols., Marcial Pons, Madrid, 2008; García Añoveros, Jesús María, "Pedro de Alvarado", *Real Academia de la Historia*, https://dbe.rah.es/biografias/6864/pedro-de-alvarado (Consultado 03/12/2020)

México..." de 1783[44]. En ella se recoge el momento en el que Diego Velázquez acompaña a Hernán Cortés a embarcarse. A partir de ese momento, las imágenes de Cortés se van a multiplicar en diferentes tipos de soportes, así como sus diferentes encuentros con La Malinche o Moctezuma[45], tres de los protagonistas cuyas representaciones vamos a analizar en la última parte del texto.

Moctezuma ha sido uno de los soberanos americanos más representados de la historia. Basta introducir su nombre en la red para obtener cantidad de imágenes, retratos y grabados que ilustran a este emperador, muchos de ellos idealizados[46]. Sus rasgos físicos los conocemos a través de diferentes autores, como Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de Nueva España* o *Códice Florentino*[47], que recoge las impresiones de los naturales cuando les preguntaron sobre el aspecto que tenía Moctezuma, respondiendo que el *"…hombre es de media edad, no es viejo, ni es gordo: es delgado y enjuto"*[48], y así aparece representado en los códices del siglo XVI.

De una manera recurrente, a Moctezuma se le describe físicamente como una persona de talla mediana, delgada y con una barba larga y escasa[49], lo que viene a coincidir con las imágenes de estilo europeo que se incluyen en el códice *Mendoza y Florentino*[50]. Bernal Díaz del Castillo lo recuerda:

....

44 Solís y Ribadeneyra, Antonio, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, edición de Antonio de Sancha, con ilustraciones de Ildefonso Vergaz y José Ximeno, Madrid, 1783.

45 Díaz del Castillo, Bernal, *Cortés y Moctezuma*, Conaculta, México, 2014; Magaña, Sergio, *Moctezuma II: Cortés y la Malinche; los argonautas*, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

46 Olivier, Guilhem y López Luján, Leonardo, "Las imágenes de Moctezuma II y sus símbolos de poder", *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2010, 79-122; Monteverde, Francisco, *Moctezuma II: señor del Anahuac*, Espasa-Calpe, Argentina, 1948, 62; Solís Olguín, Felipe R., *El reino de Moctezuma*, Editorial México Desconocido, México, 1997; Graulich, Michel, *Moctezuma: Apogeo y caída del imperio azteca*, Ediciones Era, México, 2014; Vázquez, Germán, *Moctezuma*, Algaba Ediciones, Madrid, 2006.

47 Sahagún, Bernardino (Fray) de, *Historia general de las cosas de Nueva España, que en doce libros y dos volúmenes escribió, con notas y suplementos de Carlos María de Bustamante, diputado por el Estado de Oaxaca,* Editorial del Ciudadano Alejandro Valdés, México, 1829.

48 Sahagún, Bernardino (Fray) de, *Historia general de las cosas de la Nueva España II*, Libro XII, Capítulo IX, "Del llanto que hizo Moctezuma y todos los mexicanos desque supieron que los españoles eran tan esforzados", Red Ediciones S.L., Madrid, 2020.

49 Alvarado Tezozómoc, Hernando, *Crónica mexicana*, México, 1944, 408-409; Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Sucesos y diálogos de la Nueva España*, México, 1946, 23; López de Gómara, Francisco, *Historia de la conquista de México*, 2 vols. Editorial Pedro Robredo, México, 1943, 1:213; Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de, *Obras históricas 1600-1640,* 2 vols., Editorial Edmundo O´Gorman, México, 1985, 2:230.

50 Códice Mendoza, 1992, vol. 3, fol. 69r; Códice Florentino, 1979, libro 12, fol. 26r-26v, 36r-36v, 40v.

"De buena estatura y bien proporcionado, e cenceño e pocas carnes, y la color no muy moreno, sino propia color y matiz de indio, y traía los cabellos no muy largos, sino cuanto le cubrían las orejas, e pocas barbas, prietas y bien puestas e ralas, y el rostro algo largo e alegre, e los ojos de buena manera, e mostraba en su persona en el mirar por un cabo amor, e cuando era menester gravedad"[51].

Por su parte, Fray Francisco de Aguilar nos completa su fisonomía y su carácter:

"*Era aquel rey y señor de mediana estatura, delicado en el cuerpo, la cabeza grande y las narices algo retornadas, crespo, asaz, astuto, sagaz y prudente, sabio, experto, áspero en el hablar, muy determinado"*[52]. Pero ninguno de estos rasgos está presente en las imágenes en estilo indígena de Moctezuma, simplemente porque los mexicas no practicaban el arte del retrato antes de la llegada de los europeos. En las esculturas y pinturas autóctonas resulta sencillo reconocer a los reyes de Tenochtitlan, si atendemos a su vestimenta, su parafernalia y el contexto en el que se encuentran; pero nos resulta muy difícil distinguirlos entre sí a partir de sus rostros o sus gestos, pues todos fueron figurados de manera convencional y estereotipada. No obstante, hemos localizado un ejemplo en el *Códice Durán,* donde el propio Moctezuma supervisa la ejecución de su retrato escultórico en Chapultepec (Ciudad de México)[53]. El *Códice borbónico*, sin embargo, recoge una imagen muy diferente durante la fiesta de la veintena de Izcalli, dedicada a Xiuhtecuhtli (dios del fuego), donde Moctezuma viste las ropas de esta deidad[54]. Las fuentes escritas añaden que cada cuatro años, durante la misma fiesta, el soberano bailaba ante el templo de Xiuhtecuhtli. De similares características es la imagen que se recoge de Tlacaxipehualiztli en el *Códice Vaticano*[55].

Otra temprana descripción física de este protagonista la encontramos en *Crónica de la Nueva España* de Cervantes de Salazar[56], un escritor castellano

....

51 Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Editorial Patria, México, (1632), 1983, 248-249.

52 Aguilar, Francisco de, *Relación breve de la conquista de la Nueva Es*paña, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1977, 81.

53 Durán, Diego, *Códice Durán*, fol. 91v.

54 *Códice Borbónico,* la presentación corresponde a la edición en cromografía realizada por Joseph Florimond, duque de Loubat, en 1899, página 23. El Códice Borbónico estuvo guardado en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, España. Después del conflicto bélico con Francia (1808-1814), en el marco de las Guerras Napoleónicas, apareció en la Biblioteca del Palacio Borbón, sede oficial de la Asamblea Nacional francesa, con las dos primeras y las dos últimas páginas arrancadas.

55 *Códice Vaticano,* A. 3738. A.3738., edición facsimilar, México, 1996, fol. 85v.

56 Cervantes de Salazar, Francisco, *Crónica de la Nueva España*, Edición digital de Manuel Magallón basada en la de Madrid, Atlas, 1971, http://www.cervantesvirtual.com/nd/

del siglo XVI y primer rector de la Real y Pontificia Universidad de México. En su obra nos dice:

"Era, pues, Moctezuma hombre de mediana disposición, acompañada con cierta gravedad y majestad real, [...]. Era delgado de pocas carnes, la color baza, como de loro, de la manera que todos los de su nación; traía el cabello largo, muy negro y reluciente, casi hasta los hombros; tenía la barba muy rara, con pocos pelos negros y casi tan largos como un xeme; los ojos negros, el mirar grave, que mirándole convidaba a amarle y reverenciarle. Era hombre de buenas fuerzas, suelto y ligero; tiraba bien el arco, nadaba *y hacía bien todos los exercicios de guerra; era bien acondiscionado, aunque muy justiciero, y esto hacía por ser amado y temido..."*[57].

La imagen de Moctezuma también podemos encontrarla en otros textos del siglo XVI como, por ejemplo, en el libro *Retratos y vidas de hombres ilustres* publicado en París en 1584 por Andrè Thevet, grabado en cobre, que hoy se encuentra en la Biblioteca Británica de Londres[58]. También es destacable el grabado de *Moctezuma, último rey de los mexicanos*, que nos muestra una imagen más joven del personaje, ataviado con traje de guerra, como reza el grabado, realizado por Gaspar y Pieter Baltasar Bouttats (1675-1700) y localizado en la misma biblioteca.

Una iconografía muy diferente se plasma en un retrato del último cuarto del siglo XVII, atribuido a un miembro de la familia Arellano, que pudo haberse realizado para un salón de retratos reales encargados por el virrey José Sarmiento y Valladares, tal como sugiere el historiador Jaime Cuadriello[59]. Hoy es considerada una de las piezas más importantes del arte colonial mexicano. Estuvo presente en la Exposición *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*, celebrada en México entre septiembre de 2010 y junio de 2011, que recorría los últimos años del esplendor mexica (Figura 4). Esta obra también formó parte de otras exposiciones como, por ejemplo, en *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América, 1500-1700,* que tuvo lugar en el Museo de América de Madrid en 1999[60] o en la exposición *Moctezuma: Aztec Ruler* en

ark:/59851/bmcrr1s3 (Consultado el 01/12/2020).

57 Cervantes de Salazar, Francisco, *Crónica de la Nueva España*, Porrúa, México, 1985, 334.

58 Les Vrais Pourtraits et Vies de Hommes ilustres, Paris, Vve J. Kerver et G. Chaudière, 1584, t. II, livre VIII, chap. 142, f. 644. Histoire, De Andrè Thevet Angoumoisin, Cosmographe du Roy, de deux voyages par luy faits aux Indes Australes et Occidentales. Edition critique par Jan-Claude Laborie et Frank Lestringant. Libraire Droz S. A., Geneve, 2006.

59 Cuadriello, Jaime, "Moctezuma a través de los siglos", *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2004, 95-122.

60 Bérchez, Joaquín y Brown, Jonathan coords., *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América, 1500-1700*, 23 de noviembre - 12 de febrero de 2000, Museo de América, Madrid,

The British Museum de Londres en 2009.



Fig.4: *Retrato de Moctezuma II,* autor desconocido, último cuarto del siglo XVII. Óleo sobre tela, 185x100 cm. Colección privada. "Mercado de Arte". Fuente: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/latin-american-art-n08907/lot.16.html (consultado 12 de febrero de 2021)

Se trata de un retrato de Moctezuma como monarca azteca, pero también como súbdito español. Está representado a tamaño natural, de pie girado hacia la izquierda, con barba, cabizbajo y melancólico. Su mano derecha extendida sostiene firmemente un cetro. Su brazo izquierdo doblado sobre el torso. La figura porta una diadema azteca y una corona europea reposa sobre una bandeja frente a sus pies. Protegido por una armadura incrustada de joyas, luce una capa roja y una falda de plumas multicolores. Sus sandalias adornadas con filigrana y una espada azteca con empuñadura en forma de cabeza de águila cuelga de su cintura. Las palabras "El Monarca Moctezuma" aparecen en el extremo inferior derecho. La escena parece terminar abruptamente, pues Moctezuma está mirando hacia la izquierda como si hubiera alguien. Algunos autores piensan que el retrato pudo ser cortado de una obra de mayor tamaño. Lo más sorprendente es que la corona europea a los pies de Moctezuma tiene en su punta un águila mexicana sobre un nopal, el

1999.

símbolo de la capital azteca y el escudo nacional del México moderno. La diadema azteca sobre su cabeza, lleva en su cresta el águila de dos cabezas de los Habsburgo, la casa real de Europa y España. Haciendo eco de una narración colonial en la que entrega su corona a Cortés, Moctezuma parece abandonar el águila mexicana y asume el águila de los Habsburgo. Por su parte, unas imágenes de rayos X del cuadro revelan que la cabeza fue repintada, sobrepuesta de forma torcida sobre el cuerpo recto. La cabeza original estaba recta y el rostro más asertivo. Además, portaba una corona europea, posiblemente anunciando la que se encuentra depositada en la bandeja.

En la edición italiana de Antonio Solís, "Istoria della conquista del Messico della popolazione, e de' progressi..." publicada en Venecia en 1704, encontramos un grabado del *Jefe indio Montezuma, último rey de México*[61], una copia grabada por la monja Isabella Piccini que contiene la siguiente inscripción: "retrato de Moctezuma, grabado del original enviado desde México al Serenísimo Gran Duque de Toscana". El texto original de Solís fue publicado en español en 1684[62] y presenta un parecido más que evidente con el retrato atribuido a Antonio Rodríguez, fechado a finales del siglo XVII, que se encuentra en el Museo Degli Argenti de Florencia. En este caso se muestra a Moctezuma como emperador, con sus armas de guerrero y un extraordinario colorido. Por su extraordinaria calidad, esta obra ha participado en numerosas exposiciones en los últimos años. También como rey aparece representado en la obra *Moctezuma y su séquito,* un óleo que se encuentra en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec en México, donde precedido por la nobleza con sus trajes de gala, Moctezuma se traslada en litera a recibir a los españoles que avanzan por la calzada hacia la puerta principal de la ciudad[63].

Otra obra que nos ha llamado mucho la atención y tiene que ver precisamente con la representación gráfica de estos personajes, es el cuadro *Los indios de Moctezuma pintan el ejército de Hernán Cortés*, una obra perteneciente a la serie de la Conquista de México que se encuentra en el Museo de América[64]. En ella **Cortés** es visitado por gobernadores de **Moctezuma,** pero les

61 Biblioteca Británica de Londres, 1446. k.18 [pl. en reg. p. 246: le chef indien Montezuma, dernier roi du Mexique. Découverte du Nouveau Monde] [cote: Réserve F 1230 S 686 1715].

62 Solís, Antonio de, *Historia de la conquista de México. Población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, Madrid, 1684.

63 Óleo sobre tela montada en madera. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México.

64 Serie de 24 pinturas realizadas sobre lámina de cobre, basada en las ilustraciones que acompañan a la obra de Antonio Solís y Ribadeneyra, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, en la edición de

reclama que quiere verlo personalmente para presentarle los respetos que le manda el rey Carlos I de España. Mientras tanto, unos pintores mexicanos copian todo aquello que veían de los españoles, los soldados, las armas, etc. para comunicárselo a su emperador. Por ese motivo, **Hernán Cortés** hará que sus soldados tomen las armas y disparen la artillería, de esa manera podrían comprobar el modo de hacer de los españoles, momento que aparece plasmado en la obra.

Como observamos, son muchas las imágenes que se conservan de este gran personaje de la historia que ahora conmemoramos, imposibles de enumerar en estas líneas. Ya en el siglo XIX algunas obras representan a Moctezuma como rey, como encontramos en la Appletons' Cyclopædia of American Biography, de Jacques Reich[65], otras como un hombre religioso y otras como guerrero (hemos visto algunas de ellas).

Algunos pintores mexicanos tan reconocidos como José María Obregón, muestran en sus cuadros el encuentro de Moctezuma con Hernán Cortés, un tema muy habitual en las pinturas de la época, donde aparece otro de nuestros protagonistas, Dª Marina[66]. El *Códice Florentino,* el *Códice Durán* o el *Lienzo de Tlaxcala* recogen ese momento en el que se encuentran estos tres personajes con una iconografía muy sencilla, donde destaca sobre todo la imagen de **Malinalli**, también llamada "La Malinche" o Dª Marina, conocida como la indígena que abrió las puertas de México a Cortés[67].

Malinalli perteneció a una familia noble, era hija del gobernante de la ciudad de Painala, cerca de Coatzacoalcos, la antigua capital del Imperio Azteca, por lo que disfrutó de los beneficios de una educación que le ofrecería *un futuro prometedor*. Pero cuando su padre murió, su madre se volvió a casar y tuvo un hijo varón al que decidieron dar todas sus riquezas, deshaciéndose de Malinalli y entregándola a unos mercaderes mayas. Finalmente, fue entregada a Hernán Cortés en marzo de 1519 junto a otras diecinueve doncellas y nunca se imaginó que tras ser vendida iba a permanecer en la historia de México. Dominaba varias lenguas indígenas y pronto aprendió el castellano,

1783 del impresor Antonio de Sancha, con ilustraciones de Ildefonso Vergaz y José Ximeno.

65 Reich, Jacques, "Montezuma", *Appletons' Cyclopædia of American Biography*, 1900, 4:368. También en Streeter, Elbridge, "Moctezuma II, noveno Tlatoani", *La historia del indio americano su origen, desarrollo, declive y destino*, British Library, 33.

66 Thomas, Hugh, *Conquest: Montezuma, Cortes, and the Fall of Old Mexico*. Simon & Schuster, New York, 1993, 171-172.

67 Gordon, Helen, *Voice of the Vanquished: The Story of the Slave Marina and Hernan Cortes*, University Editions, Chicago, 1995; Gordon, Helen Heightsman, *Malinalli of the Fifth Sun: The Slave Girl Who changed the Fate of Mexico and Spain*, iUniverse, Bloomington, 2011, 1-5; Menéndez, Miguel Ángel, *Malintzin en un fuste, seis rostros y una sola máscara*, Editora La Prensa, México, 1964.

esto le sirvió para convertirse en la traductora o intérprete del extremeño[68].

Las crónicas cuentan que Marina era una joven muy bella y atractiva, de ahí que gran parte de las imágenes que se conservan de ella aparezca representada como una hermosa mujer, con rasgos indígenas, ricas vestimentas y casi siempre al lado de Cortés, desde los primeros códices hasta los muralistas. Una de sus primeras imágenes podemos encontrarla en el Códice Durán, donde aparece representada con el pelo largo, rubio, y ataviada a la moda europea, con la mano derecha levantada en actitud de conversación con el marqués, que aparece sentado frente a ella, y al fondo se observa la llegada de los barcos a tierra firme[69].

Su imagen podemos encontrarla también en los enconchados del Museo de América, que ya hemos citado, donde se recogen distintas escenas de la vida de ambos personajes. Por ejemplo, el momento en que Cortés hace una demostración de sus jinetes ante los embajadores, en un primer plano aparece la elección de los alcaldes por parte de Cortés y, justo a su derecha, encontramos a Doña Marina.

Aunque la historia cuenta que Hernán Cortés mantuvo romances con varias indígenas, como es el caso de Alaída, que había sido ofrecida a Cortés por el jefe de una población indígena y se representa en varias litografías del francés Maurin, Nicolás Eustache (1799 - 1850), como *El jefe Zingari presenta a Aída, su hermana, a Cortés*, o en *La mexicana Alaída en la tienda de Cortés*. De este mismo autor, encontramos otras litografías de tono romántico, como *Cortés apacigua la revuelta de su armada*, en la que se confunden realidad y fantasía, y se pone de manifiesto el conocimiento que la Europa del siglo XIX tenía del mundo americano. En todas ellas destaca el aspecto heroico de Cortés y a su lado, Dª Marina.

Se trata de una mujer indígena que estuvo en medio de "colonizados" y "colonizadores". Esclava, intérprete, amante, traidora, víctima y aliada, para algunos un símbolo de la liberación femenina[70] pero, sobre todo, un referente de la cultura mexicana. Resulta complicado hablar de la imagen de La Malinche sin hablar de Cortés, pues casi siempre que aparece representada a su lado y, aunque existen numerosas obras en este sentido[71], queremos destacar

68 Carrasco, David ed., *La historia de la conquista de la Nueva España de Bernal Díaz del Castillo,* University of New Mexico Press, Albuquerque, 2008, 48.

69 "Hernán Cortes y Doña Marina" en Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España, 1537 – 1538,* Biblioteca Nacional, Madrid, fol. 202r, 402.

70 Guzmán Martínez, Grecia, "La Malinche, La Llorona y La Chingada, ¿son la misma mujer?", *Khronos Historia*, 2017, https://khronoshistoria.com/la-malinche/ (Consultado el 01/12/2020)

71 Debido a la reducida extensión que tiene este artículo, nos resulta imposible poder

especialmente algunos ejemplos del siglo XIX, como la serie de estampas realizadas por el francés Louis Auguste Turgis que se conservan en el Museo de América.



Fig.5: *Dña. Marina, esclava de Hernán Cortés,* Impresión y edición Louis Auguste Turgis, XIX. Estampas, Francia (00330). Museo de América, Madrid. Foto: Joaquín Otero Úbeda. Fuente: Red Digital de Colecciones de Museos de España.

Entre ellas encontramos una litografía en la que se representan las muestras de amor que se profesan estos dos personajes, en una romántica escena rodeados de varias mujeres, donde sobresale la hermosura de la joven[72]. Más colorida es la estampa *Doña Marina esclava de Cortés* (Figura 5), que se encuentra en el mismo museo, y que presenta a la joven ataviada a la moda europea junto a Hernán Cortés, que parece declararle su amor. Según reza el texto, "la bella cautiva se apasionó fuertemente por su vencedor, que

relacionar todas las imágenes que hemos localizado hasta la fecha. Esta información será trabajada de forma más amplia en próximas publicaciones.

72 Cita la estampa, *Hernán Cortés y Doña Marina*. "*Entre las esclavas sobresale Doña Marina, joven de una rara hermosura de perspicaz ingenio y recto juicio. Cortés logra interesarla en su empresa por medio del cariño. Doña Marina prendada de Cortés y cordialmente unida a él le anima en los usos y costumbres de sus compatriotas…"*. Museo de América, Red Digital de Colecciones de Museos de España, Ministerio de Cultura y Deporte, http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=00315 (Consultado el 15/06/2020)

gustaba reposarse al lado de ella de las fatigas de la guerra"[73]. Juan Ortega (1885) también revela la imagen de una bella joven, Malinali, mediando entre los dos emperadores, e incluso los muralistas como Diego Ribera recogen este mismo encuentro. También hemos encontrado su imagen en otro tipo de soportes, como un billete de 5 pesos de 1901 donde aparece el retrato de la joven.

Para cerrar esta serie de personajes, queremos analizar la imagen de otro de los protagonistas de la efeméride que ahora conmemoramos, **Hernán Cortés** de Monroy y Pizarro Altamirano, I marqués del Valle de Oaxaca, que lideró la expedición que inicia la ocupación de México en 1519[74]. Sus imágenes se van a multiplicar en todos los tiempos y en diferentes tipos de soportes y, aunque sea imposible poder citar muchas de ellas, queremos mostrar algunas de las más significativas. Una de sus primeras y más conocidas representaciones, según Hugh Thomas[75], es el retrato que realizó un soldado de su hueste en 1528, cuando Cortés había vuelto a España para presentarse ante el emperador y defenderse de sus acusadores, pedir favores y ganar aliados en la corte, que hoy se encuentra en el Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. El retrato se hace en Toledo del natural, a una edad entre los 45 o 47 años, y describe los rasgos físicos del extremeño:

"La frente alta, pero estrecha, hundida en las sienes, el pelo castaño oscuro con reflejos claros, lacio, espeso, cayendo en melena cuidada, con las puntas vueltas hacia aden-

73 Museo de América, Red Digital de Colecciones de Museos de España, Ministerio de Cultura y Deporte, http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=00330 (Consultado el 15/06/2020)

74 Sobre Hernán Cortés existen numerosos textos. En estas líneas vamos a citar solo algunas de sus biografías como: Pardo Bazán, Emilia, *Hernán Cortés y sus hazañas*, Lectura, Madrid, 1914; Pereyra, Carlos, *Hernán Cortés*, M. Aguilar, Madrid, 1931; León-Portilla, Miguel, *Hernán Cortés y la Mar del Sur*, Cultura Hispanica, Madrid,1985; Navarro González, Antonio ed., *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Hernán Cortés*, Ediciones de la Universidad, Salamanca, 1986; Gutiérrez Contreras, Francisco, *Hernán Cortés,* Salvat, Estella, 1987; Martínez, José Luis, *Hernán Cortés*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, México, Buenos Aires, 1990; *Documentos Cortesianos*, 4 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1990-1991; Miralles Ostos, Juan, *Cortés, inventor de México*, Tusquets, México, 2001; Miralles Ostos, Juan, *Breve historia de Hernán Cortés,* Nowtilus, Madrid, 2001; Bennassar, Bartolomé, *Hernán Cortés: el conquistador de lo imposible*, Payot, Paris, 2002; Martínez Hoyos, Francisco, *Hernán Cortés. Inventor de México* (2ª edición), Tusquets, México, 2014; Mira Caballos, Esteban, *Hernán Cortés: el fin de una leyenda,* Palacio de los Barrantes Cervantes S. L., Badajoz, 2010; Mira Caballos, Esteban, *Hernán Cortés: Mitos y leyendas del conquistador de Nueva España,* Palacio de los Barrantes-Cervantes, Badajoz, 2017; Mira Caballos, Esteban, *Hernán Cortés: Una biografía para el siglo XXI,* Grupo Planeta, Madrid, 2021.

75 Prestigioso historiador que describe con minuciosidad la riqueza de la civilización azteca, el poderío de Moctezuma y la audacia de Cortés, en una emocionante narración en su libro *La conquista de México. Moctezuma, Cortés y la caída de un Imperio,* Editorial Planeta, Barcelona, 1994.

tro. La boca carnosa, muy marcada, la mirada triste y lejana, los ojos hinchados, con el párpado enrojecido, como evocando un águila fiera, la nariz fina, pero muy aguileña, una cicatriz en la mejilla derecha, un mentón poco fuerte, disimulado por una barba nazarena, el cuerpo enjuto". Weiditz también realiza una medalla de plomo que se encuentra en el Patronato del Museo Británico[76], de 5,4 cm. de diámetro, realizada a partir del retrato del conquistador en 1529, tal como aparece en la leyenda del anverso de la misma, donde además se lee "La justicia del Señor se encarga de ellos y su fortaleza ha vigorizado mi brazo", que puede hacer referencia al coraje y la fe proclamada por Cortés.

Por su parte, fray Bernardino de Sahagún en el capítulo XII de su obra *Historia general de las cosas de la Nueva España*, encontramos varias imágenes de este personaje. También el dominico Diego Durán contó con la colaboración de muchos informantes indígenas en el siglo XVI y entre las 120 imágenes coloreadas de su *Historia de las Indias de la Nueva España, de las Islas y Tierra Firme*, encontramos a Hernán Cortés representado según las descripciones del texto. Al parecer el códice estaba terminado a principios de 1581 y ya en 1637 se encontraba en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Tampoco podemos olvidar, que en 1585 Diego de Muñoz Camargo entregó a Felipe II su obra *Descripción de la ciudad y de la provincia de Tlaxcala de las Indias y mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas* que contiene 80 escenas similares a las del Lienzo de Tlaxcala, donde los tlaxcaltecas retrataron a Hernán Cortés.

Pero sus retratos son muy dispares dependiendo del grabador y de la época, por ejemplo los grabados que hemos localizado de Tobías Stimmer (1575)[77] o Gaspar Bouttats, (1681?)[78] muestran un rostro duro y algo desafiante del extremeño, rodeado de diferentes alegorías de América (Figura 6).

---

76 Patronato del Museo Británico, CM 1906, 1103.1763.

77 Stimmer, Tobias y Perna, Peter, 1575, *Retrato de Hernán Cortés*, Biblioteca Digital Hispana-BNE. http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000033231 (consultado el 15/06/2018)

78 Bouttats, Gaspar y Verdussen, Jerónimo – imp, *Retrato de Hernán Cortés*, Biblioteca Digital Hispana-BNE. Busto, Medallón ovalado en el centro de una composición decorativa con figuras simbólicas, geniecillos, animales, etc., http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000033232 (consultado el 15/06/2018)



Fig.6: *Retrato de Hernán Cortés*, Grabado de Gaspar Bouttats (1640-1695), Impresión de Geronymo Verdussen, Amberes, 1681?. Estampa 278x185 mm (bdh0000033232). Inscripción: "Hernando Cortes Conquistador de las Indias". Fuente: Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000033232 (consultado 12 de febrero de 2021)

En otros casos se muestra más afable y tranquilo, como uno de los retratos más conocidos del siglo XVII que se conserva en el Museo Nacional México, donde aparece ataviado con su armadura y la mano situada sobre el casco empenachado. Esta iconografía se va a repetir en otros ejemplos similares, siempre acompañado de aquellos atributos que nos sirven para identificar la imagen del retratado. De esta misma época y con similares características, hemos localizado otro retrato de cuerpo entero que se encuentra en el Salón de los Reyes del Casino Español en México, e incluso arrodillado en un cuadro que se encuentra en el Hospital de Jesús Nazareno (antes de la Purísima Concepción), en cuya iglesia reposan sus restos mortales. También hemos localizado algún grabado obtenido del cuadro que se conserva en el Hospital de la Purísima Concepción en México, realizado por Bernardo Blanco Pérez, entre 1855 y 1884[79].

79 *Hernán Cortés*: Retrato tomado del cuadro que se conserva en el Hospital de la Pu-

Para Juan Miralles (uno de los últimos biógrafos de Cortés) los rasgos del Conquistador han sido transfigurados en estos retratos, acaso bajo la inspiración del retrato de *Carlos V en la Batalla de Mülhlberg,* de Tiziano[80]. Si observamos uno de sus retratos más conocidos del siglo XVIII, según un original de 1547 que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, nos damos cuenta de que existe una cierta semejanza con la imagen de Carlos V. Al parecer, este retrato está basado en el cuadro enviado por Cortés antes de su fallecimiento a Paulo Giovio, en el que aparecía de perfil y con la cabeza cubierta, que servirá de modelo para muchas representaciones de su busto desde el siglo XVI en adelante. Aunque también se podría relacionar con otra obra del siglo XVII denominada *Retrato apócrifo*, considerado habitualmente como la verdadera efigie del conquistador, que pertenece a la Colección Salamanca de Madrid, y que guarda un cierto parecido al *Retrato de Felipe II* de Sofonista Anguissola (1535-1625) que se encuentra en el Museo del Prado.

Después de lo expuesto, resulta complicado saber cuál es la verdadera imagen de Cortés, pues encontramos representaciones muy dispares en otros grabados de este momento, como por ejemplo en la edición italiana de Antonio Solís, *Historia de la conquista de México* de 1715[81], o la localizada en The Johm Carter Brown Library de Londres de 1741. De estas mismas fechas localizamos otros retratos de Cortés que presentan unos rasgos muy diferentes, como en la edición de Antonio de Solís de 1786[82], que incluso aparece retratado junto a él en un grabado de Juan Carrafa de 1825[83], o el de Salvador Carmona de 1791[84]. Del siglo XIX será el grabado de W. Holt realizado a

rísima Concepción en México. Obra de Bernardo Blanco Pérez (1828-1876) y Pelegrín Clavé y Roqué (1811-1880) Litografía de J. Donon, Madrid. Digital Hispánica, BNE. http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000033228 (consultado el 12/02/2020).

80 Miralle, Juan, *Hernán Cortés. Inventor de México*, Tusquets Editores, S. A. México, 2005.

81 Solís, Antonio de, *Istoria della Conquista del Messico*, Per Andrea Poletti, Venezia, 1715, https://www.bidsquare.com/online-auctions/morton-subastas/sol-s-antonio-de-istoria-della-conquista-del-messico-venezia-per-andrea-poletti-1715-8-l-minas-1436955 (Consultado 23/06/2019)

82 Solís, Antonio de, *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre la Nueva*, Imprenta de D. Antonio de Sancha, Madrid, 1783-1784, https://crai.ub.edu/es/node/1939 (Consultado 23/06/2019)

83 Biblioteca Digital Hispánica, http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000033178 (Consultado 23/06/2019)

84 Grabado por Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) y dibujado por Antonio Carnicero Mancio (1748-1814), *Hernán Cortés*, Aguafuerte y buril sobre lámina de cobre, Colección Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas, Serie Retratos de los españoles ilustres, s. XVIII, Calcografía Nacional, D. 0012, https://www.academiacoleccio-

partir de un retrato de Hernán Cortés de cierta edad que conserva la Galería Uffizi de Florencia, y también de un joven extremeño, como es el óleo localizado en el Archivo General de Indias de Sevilla datado en 1813, obra de Joaquín Cortés. En este sentido, curiosamente, hace pocos años se encontró una obra en el Museo del Prado con el título *Caballero de la Orden de Santiago* del siglo XVI, realizada por Bartolomé González y perteneciente a las Colecciones reales, cuyo parecido con el conquistador extremeño representado en la obra sevillana es más que evidente. Si así fuera, se trataría del modelo utilizado para otros retratos posteriores. Muy parecida es también la imagen que se conservaba en el ayuntamiento de su ciudad natal (N. 2.822)[85], que algunos testimonios dicen que se quemó durante la Guerra Civil[86]. Se trata de una obra muy similar a la que se encuentra en el Museo Naval de Madrid, anónima, fechada en la segunda mitad del s. XIX [inv. nº 2063].

No podemos dejar de citar la figura de este protagonista en algunas obras de finales del siglo XVIII de la serie de pinturas basadas en la obra de Antonio Solís que se encuentran en el Museo de América. Entre ellas queremos destacar un óleo sobre cobre (1783-1800), anónimo, que representa la *Entrada de Cortés en Tlaxcala* tras la victoria en la batalla de Otumba acompañado por su ejército, ataviados con sus mejores galas, o la serie de los enconchados del mismo museo, donde observamos la imagen en la que aparece Hernán Cortés comiendo con los embajadores de Moctezuma, tras desembarcar en Veracruz, obra de Juan y Miguel González (1698). En todas ellas aparece triunfante, con su armadura y su casco empenachado.

Del siglo XIX también localizamos numerosos cuadros y grabados con temas históricos, entre los que queremos destacar, por ejemplo, una estampa coloreada de Nicolás Eustache, *Hernán Cortés se opone a los sacrificios humanos,* que se encuentra en el Museo de América. De la segunda mitad hay también un par de retratos de Cortés en las obras de dos grandes artistas mexicanos presentes en las Exposiciones Internacionales, como es el caso de Joaquín Ramírez en *La rendición de Cuauhtémoc ante Cortés*, o *El Suplicio de Cuauhtemoc* de Leandro Izaguirre, ambas fechadas en 1893, que se encuentran en el Museo Nacional de Arte de México. Por último, queremos destacar los murales de *La llegada de Cortés a Veracruz* de Diego de Rivera que se encuentran en el Palacio Nacional de la ciudad de México o el que representa *La Batalla de*

---

nes.com/estampas/inventario.php?id=R-2778 (Consultado 23/06/2019)

85 Analizado por Mélida en su obra, Mélida y Alinari, José Ramón, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz (1907-1910),* vol. II, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1925.

86 Curado Fuentes, Alejandro Blas y Cruz Mera, Mª Luisa de la, "Estudio del Retrato de Hernán Cortés, de Juan Aparicio Quintana, en Medellín", *XII Coloquios Históricos de Extremadura*, Fundación Obra Pía de los Pizarro, Trujillo, 1993.

Centla en Tabasco, la primera gran batalla de Cortés en América, del muralista Homero Magaña Arellano, que se encuentra en el Palacio Municipal de Paraíso en Tabasco.

De mediados del siglo XX también hemos querido aportar algún retrato como el realizado por Ignacio Zuloaga en 1941-42, por encargo de un grupo de empresarios que quería regalar a los gobiernos de Chile y México los retratos de sus conquistadores: Pedro de Valdivia y Hernán Cortés. El chileno puede verse en el Palacio de la Moneda, pero por diversas razones el de México nunca llegó y hoy se encuentra en la Fundación Zuloaga. Finalmente, queremos terminar esta relación de obras con un retrato ecuestre de Hernán Cortés realizado por Ferrer-Dalmáu en 2014[87], representado con un aspecto más juvenil y bigote, en lugar de barbado, ataviado de nuevo con su armadura en medio de la batalla.

A pesar de todo lo expuesto, el número de imágenes del extremeño es mucho más extenso que lo relacionado en estas líneas, en las que apenas hemos dejado unas pinceladas. Tampoco hemos analizado los relieves o las obras escultóricas de muchos de estos personajes, que serán objeto de atención en posteriores trabajos.

Para finalizar, no queríamos dejar pasar las imágenes que encontramos en el cine de muchos de estos protagonistas. Son numerosas las películas que se han realizado en torno al tema del encuentro de los dos mundos, aunque la figura de Hernán Cortés será una de las más repetidas, tanto en el cine como en la televisión. Entre ellas queremos destacar: *El capitán de Castilla (*1947), dirigida por Henry King; *Los Reyes Del Sol* (1963) de J. Lee Thompson; *El Dorado* (1966) de Howard Hawks; *Aguirre, la cólera de un dios* (1972) una coproducción alemana-mexicana-peruana, escrita y dirigida por Werner Herzog; *1492:La Conquista del Paraiso* (1992), de Ridley Scott; *La otra conquista* (1998) dirigida por Salvador Carrasco; *Hijos del Viento (entre las luz y las tinieblas)* (2000) dirigida por José Miguel Juárez; *El Nuevo Mund*o (2005) dirigida por Terrence Malick o *Apocalypto* (2006) dirigida por Mel Gibson.

En los últimos años también se han estrenado varias películas sobre Cortés, como *Hernán Cortés, un hombre entre Dios y el Diablo* (2016), realizada en México bajo la dirección de Fernando González Sitges, *ORO (2017)* de Agustín Díaz Yanes, basada en un relato breve de Arturo Pérez-Reverte, o *Conquistadores Adventum* (2017) de Miguel Díaz España, una serie que narra los treinta primeros años del descubrimiento y ocupación de América. Incluso vamos a encontrar su imagen en dibujos animados, como en la película *The Road to El*

87 Villarejo, Esteban, "Un cuadro para Hernán Cortés por Ferrer Dalmau", *Por tierra, mar y aire*, ABC Blogs, 4 dic de 2014, https://abcblogs.abc.es/tierra-mar-aire/otros-temas/ferrer-dalmau-hernan-cortes.html (Consultado 23/06/2019)

Dorado (2000), dirigida por Eric Bibo Bergern y Don Paul. Las últimas noticias del pasado año sobre la imagen del extremeño fueron que Javier Bardem interpretaría a Hernán Cortés en una serie titulada *Cortés y Moctezuma* bajo las órdenes de Steven Spielberg, aunque fue cancelada en septiembre de 2020.

Conclusiones

Después de lo expuesto, creemos que la imagen propia y real de América, de sus hombres y de sus mujeres, fue inventada en muchos casos por los descubridores, que pretendieron "ver" a toda costa la imagen preconcebida que ellos tenían de las Indias Occidentales. De este modo, la imagen de América se convierte en un tópico en la Europa de los siglos XVI y XVII. Edmundo O´Gorman decía que América no fue descubierta, sino inventada por los europeos, ya fueran cosmógrafos, historiadores, artistas o filósofos, los cuales no llegaron a admitir la realidad del nuevo continente[88]. Los descubridores tampoco fueron capaces de describir las circunstancias históricas y sociales de las poblaciones con las que contactaron.

Por tanto, en los siglos XVI y XVII las falsificaciones iconográficas transformaron la realidad y exportaron al viejo continente un repertorio visual irreal sólo superado en el siglo XVIII. Asimismo, las imágenes de la sociedad virreinal fueron escasas y tamizadas igualmente por el prisma europeo, y solo bajo la Ilustración empezaremos a descubrir el entramado étnico y social de la América colonial. En este sentido, este texto es simplemente un acercamiento a la imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos, que esperamos poder ampliar a medida que avancen nuestras investigaciones en el proyecto "*Monumenta Iconográfica Américana*: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas" que apenas comienza su andadura.

88 O´Gorman, Edmundo, *La invención de América,* Colección Lecturas Mexicanas, 63, Temixco, 1976.

Cultura visual impresa y representaciones del pasado prehispánico en la Nueva España Borbónica y el México independiente. Una aproximación[1]

Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Introducción

"En nuestro siglo hay una especie de manía por averiguar todo lo antiguo: así que veo en Europa ocuparse los gobiernos y hombres ricos y eminentes de formar expediciones que vayan a las ciudades más antiguas de Asia, África y de la misma Europa, a buscar ruinas, y entre ellas registrar lo mas curioso e interesante que allí se puede encontrar. Se han examinado con atención esmerada no solo las maravillosas pirámides de Egipto, y se han sacado de ellas copias exactas de su interior y exterior, sino que ciudades de Níneve, de Pompeya y Herculano han sido desenterradas, y sus calles y principales edificios visitados con la facilidad que lo hacemos en nuestras poblaciones. Se han hecho relaciones minuciosas de estas ciudades, que dan una idea exacta cual se formaría al estar en ellas. América no se ha escapado a las ávidas pesquisas de los europeos anticuarios, y México, considerado por ellos como el país del continente que presenta objetos mas curiosos, ha sido estudiando por muchos viajeros que han explotado las antigüedades, e inferido muchos datos para la historia mas antigua de nuestro suelo. Mengua es para nosotros el que extranjeros sean los que hayan recorrido el Anáhuac y descubierto curiosidades del antiguo imperio de Moctezuma, que han estado descuidadas por tres siglos; y mengua igualmente que las mejores obras sobre la materia se hayan escrito y publicado fuera de nuestra República, y cuántas veces nos han

1 Este trabajo se desprende de mi proyecto de investigación doctoral, mismo que realizo en el Posgrado en Historia del Arte de El Colegio de Morelos.

> venido de mas de dos mil leguas dibujos exactos de monumentos que tenemos a quince o treinta leguas de nosotros […] ¿qué cosa puede haber más grata que examinar los monumentos de nuestros antepasados?"[2]

Aunque estrictamente hablando, la arqueología mexicana como tal se institucionalizó hacia finales del siglo XIX y principios del XX (en particular durante el Porfiriato), es posible rastrear sus orígenes en el contexto ilustrado de la Nueva España borbónica y en algunos momentos del México independiente. La nota del periódico *El Universal*, de marzo de 1852, nos deja ver el interés y la importancia que adquirió la antigüedad prehispánica en el contexto de la conformación del Estado-nación. Dicho interés provenía del contexto borbónico, momento en el cual se gestó un viraje epistemológico del anticuarismo hacia una visión ilustrada centrada en los vestigios de las civilizaciones prehispánicas.

Un interés fundamental de este texto es pensar que la arqueología decimonónica tuvo un claro componente visual y descriptivo, posibilitado por la propia expansión de los impresos y las casas editoriales. Por ende, debemos partir del supuesto de que el conocimiento (en este caso arqueológico) es en sí mismo una construcción social que se desarrolla en contextos históricos particulares. Es decir, las ciencias y disciplinas no son cosas dadas, mecánicas ni cien por ciento objetivas. Por el contrario, obedecen a intereses, marcos de interpretación, significados socioculturales y ámbitos de difusión, proyección y discusión. En ese sentido mi proyecto de investigación obedece a la necesidad de explorar los senderos de la arqueología y los discursos sobre el mundo prehispánico en una perspectiva amplia que va del último tramo del periodo virreinal hasta fines del s. XIX. Por lo mismo, aquí solo se trazan las posibles rutas para desarrollar la investigación, en tanto resultado de mis primeras aproximaciones a dichas temáticas. Si bien hay algunos trabajos que han abordado estos temas, considero que es un campo que hace falta explorar con mayor profundidad y detenimiento.

Cultura visual impresa y representaciones. A manera de marco teórico e historiográfico

Como punto de partida conviene intentar definir qué se entiende por cultura visual, así como el abordaje que estoy planteando para las imágenes y

2 *El Universal*, Ciudad de México, 28 de marzo de 1852.

obras que se analizan.[3] Generalmente se piensa en las imágenes como fuentes documentales que muestran sin más la realidad, como si fueran registros inertes de lo que representan. Creo que más bien debemos pensar en las imágenes como objetos que contribuyen a configurar una idea de cómo es el mundo, y en este caso de las civilizaciones prehispánicas entendidas a través de las representaciones sobre sus vestigios, considerando que las obras impresas median entre el objeto o espacio que representan, y sus espectadores/lectores. En este caso, creo que hace falta analizar la dimensión discursiva de las obras visuales que permitieron configurar una idea del mundo prehispánico en el contexto del pensamiento ilustrado. Es decir, a través de las imágenes se han configurado ideas, significados y conocimientos gracias a los discursos visuales que estas contribuyen a crear. Este es el sustrato teórico desde el cual planteo abordar el tema de la relación entre la imagen arqueológica decimonónica y una cultura visual e impresa más vasta.

A decir de autoras como Daniel Bleichmar, hasta hace poco, los estudios de historia del arte habían relegado las ilustraciones de carácter científico de su campo de estudio. Las ilustraciones en papel (acuarelas, grabados, impresos ilustrados) se habían abordado poco en términos de su dimensión visual y artística. Por ello, tanto Bleichmar como Magali Carrera sugieren –cada una en relación con sus temas de interés y objetos de estudio– que los albores de la modernidad ilustrada hispánica estuvieron marcados por un viraje en la cultura visual, sobre todo en la segunda mitad del s. XVIII y a lo largo del XIX. Este cambio tuvo que ver con un paulatino impulso dado a la publicación de obras impresas, así como con la proliferación de trabajos que incluían imágenes. Ambos fenómenos se fundieron en una dinámica de difusión que iría articulándose en redes de científicos y letrados. Esta suerte de epistemología visual supuso una nueva forma de entender, ver y conocer el mundo, tanto natural como social: "las ilustraciones sugieren que conocer y hacer visible estaban indisolublemente asociados".[4] La botánica, la geografía, el conocimiento arqueológico y las artes mismas estuvieron cada vez más ligadas a obras que, entre otras cosas, permitían organizar los datos y conocimientos de cada uno de esos rubros. De ahí que el texto impreso y las ilustraciones ocuparan un papel cada vez más relevante dentro del ámbito intelectual y científico del mundo hispánico. En ese sentido, las independencias solo marcaron un cambio de rubro dentro de un paradigma que tuvo más continuidades que rupturas. Es decir, esa epistemología visual ligada

3 Sobre el concepto de cultura visual puede verse la obra: Morales Damián, Manuel Alberto coord., *Culturas visuales en México. Reflexiones y estudios sobre imagen*, UAEH, México, 2017.

4 Bleichmar, Daniela, *El imperio visible*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, 14-15.

al mundo letrado y a las dimensiones de lo impreso, constituyó un eje cardinal dentro de los procesos de formación del Estado-nación a lo largo del siglo XIX. Siguiendo a Bleichmar, partimos de la idea de que el uso de los impresos y las imágenes constituyeron la base en el proceso de investigar, consignar, ordenar e intentar dominar el mundo natural y social. Es decir, no sólo se utilizaron esos medios para dar cuenta de la realidad social y física, sino también para promover ciertas ideas, debatir proyectos políticos, criticar el estado de cosas a nivel social o económico, y promover referentes compartidos. Esos aspectos, al calor del creciente naturalismo, racionalismo y un marcado ímpetu secularizador, contribuyeron a dar forma a una cultura visual e impresa particular.

Otra cuestión importante en términos metodológicos tiene que ver con el tratamiento de las fuentes. Muchas veces se estudia las fuentes escritas por un lado y las visuales por otro. Si bien hay aspectos de las fuentes impresas que requieren cierto tipo de abordaje metodológico diferente al de las visuales, la propuesta de este trabajo implica tomar ambos tipos de fuentes a la vez, pues muchas veces se les encuentra entrelazadas. Ya sea porque hay obras que combinan texto escrito e imagen o bien, o porque hubo fenómenos de circulación y usos de las mismas imágenes entre autores y obras separados en el tiempo. En ese sentido, las obras impresas remiten al mundo visual y viceversa. Esa es justamente la línea que articula mi propuesta: pensar en las interacciones entre el mundo de los impresos escritos y el de las imágenes.[5]

Por su parte, el estudio de Magali Carrera sobre la cartografía y su vínculo con una cultura visual que se extendió desde los últimos años del periodo virreinal hasta el México porfiriano, me parece trascendental. Esta autora sostiene que las tecnologías de reproducción de imágenes (fundamentalmente las imprentas y litografías) configuraron maneras modernas de ver y dar sentido al mundo.[6] Aunque esta autora está pensando en las prácticas cartográficas del siglo XIX, creo que esa idea puede extrapolarse al estudio de las imágenes producidas en el México independiente en términos generales.

Carrera define cultura visual como el estudio de los objetos visuales de un contexto histórico particular, más que por su valor estético, por sus sentidos y los modos en que dichos objetos definen una experiencia visual.[7]

5 Para abonar en la definición de cultura visual y la interrelación entre imágenes y conocimiento pueden verse las obras de Trabulse, Elias, *Arte y ciencia en la historia de México*, Fomento Cultural Banamex, México, 1995; Larrucea, Amaya, *País y paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*, UNAM, México, 2016; Mraz, John, *México en sus imágenes*, Artes de México, CONACULTA, México, 2014.

6 Carrera, Magali, *Traveling from New Spain to* Mexico, Duke University Press, Londres, 2010, 7.

7 *Ibid.*, 11.

Esto conlleva a trazar puentes interdisciplinarios a fin de vincular los objetos visuales, las dimensiones institucionales e intelectuales, así como los procesos de producción de sentido. Por ende estamos hablando de modos de producción y consumo de objetos visuales. Ahora bien, en el caso del siglo XIX, debemos pensar que la cultura visual estaba ligada a ámbitos de letrados, científicos y artísticas, así como a una cultura impresa que permitió el establecimiento de un binomio imagen-texto muy específico.

Lo anterior lleva a intentar vislumbrar esa dimensión visual que se desarrolló a lo largo del s. XIX. Desde finales del virreinato hasta la época del Porfiriato, se publicaron un sinfín de libros, revistas, mapas, litografías, grabados y pinturas que fueron configurando (al calor del sinuoso proceso de conformación nacional) una cultura visual que englobó tipos sociales, paisajes naturales, vestigios prehispánicos y episodios de la efervescencia sociopolítica propia del siglo. En tanto representaciones culturales, se insertaron en circuitos de producción y consumo a partir de imprentas y anuncios en periódicos, circulando a través de asociaciones literarias, academias y sociedades científicas. Por ello, resulta necesario tomar en cuenta las dinámicas de producción y circulación de dichas representaciones. En ese sentido, este trabajo busca esbozar algunos de esos aspectos, con la salvedad de que fenómenos como la circulación o el consumo de imágenes y obras ilustradas, suelen ser difíciles de historiar debido a la falta de fuentes.

Hallazgos arqueológicos y perspectiva ilustrada en el contexto borbónico

A diferencia de lo que han consignado algunos autores, yo considero que el origen de la arqueología en México data de finales del siglo XVIII y no antes, pues fue en el contexto borbónico en el que se sentaron las bases de lo que, como veremos, se fue desarrollando paulatinamente a lo largo del siglo posterior. El afán ilustrado, que combinaba un interés científico y exótico por el pasado prehispánico, fue la punta de lanza para dicho desarrollo. La intelectualidad del virreinato –tanto la del territorio novohispano como aquella venida de otros lados–, expresó un genuino interés por explorar y dar cuenta de las viejas civilizaciones precortesianas. En este proceso la consignación y descripción de algunas ruinas y vestigios en obras impresas fue fundamental. Es decir, su registro y publicación mediante impresos fue lo que suscitó un interés creciente en el tema, ni hablar de que gracias a dichas publicaciones fue posible difundir más allá del virreinato los recientes hallazgos de antigüedades prehispánicas. En ese sentido, no debemos disociar aquel interés erudito de las condiciones materiales que permitieron apuntalar las primeras

descripciones sobre algunos vestigios y ruinas.

Aunque no en un sentido netamente arqueológico, la clásica obra de Clavijero, *Historia antigua de* México, publicada en 1780 durante su exilio, constituyó un renovado interés por el mundo prehispánico. Para hacer frente a los postulados deterministas de ilustrados europeos como el conde de Buffon y William Robertson, Clavijero ensalzó el espíritu y la grandeza de las civilizaciones prehispánicas. Esto por supuesto no era un hecho aislado, sino que formaba parte tanto del pensamiento criollo, como del esquema ilustrado que acompañó a los gobiernos borbones de finales del siglo XVIII (a pesar inclusive de los desencuentros entre la Corona y la Compañía de Jesús). En la propia España y en algunos de sus vastos dominios (como Nápoles), Carlos III y los ministros y científicos que acompañaron su gobierno, se dieron a la tarea de emprender algunos estudios y exploraciones de vestigios de la antigüedad. Un caso bastante claro de ese interés fueron las excavaciones que mandó hacer en Herculano y Pompeya.[8]

En todo caso, la impronta dejada por Clavijero (posibilitada por la publicación y traducción de su obra) se reforzó con dos series de hechos suscitadas en la década de 1780, las cuales marcan indudablemente el inicio de la arqueología propiamente dicha –esto es, del estudio de los vestigios materiales de las sociedades antiguas–. En primera instancia, las exploraciones de Palenque, Xochicalco y El Tajín; en segunda, los hallazgos de la Coatlicue y la Piedra del Sol en el primer cuadro de la ciudad de México. De entrada se debe subrayar que el interés que despertaron dichos trabajos pudo expandirse gracias a que fueron publicados en obras impresas, las cuales combinaron imágenes y descripciones escritas. En ese sentido, los primeros pasos de la arqueología en el otrora virreinato se dieron a partir de esa naciente cultura del impreso, misma que permitió plasmar, registrar y ordenar datos y descripciones de las edificaciones y los monolitos referidos anteriormente. Si bien los exploradores iban acompañados por personas diestras en el dibujo, a partir de estos dibujos se realizaron grabados que fueron incluidos tanto en libros como en publicaciones periódicas. En el caso de la Coatlicue y la Piedra del Sol, fue análisis Antonio de León y Gama quien se dio a la tarea de plasmar sus impresos y descripción de aquellos monolitos en una obra impresa titulada *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras.* **Véase figura 1.**

8 Matos, Eduardo, *Historia de la arqueología del México antiguo, tomo I*, El Colegio Nacional, México, 2017, 181. El propio Matos menciona unas instrucciones emitidas por el rey español en 1777 para recabar todo aquel vestigio de las civilizaciones antiguas que se hallasen en los territorios de la Monarquía.



Fig. 1: "Lámina I", *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras, que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790*, Antonio de León Soto y Gama, edición digital en PDF, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2020 (segunda edición impresa: Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés y Carlos María de Bustamante: 1832). Disponible en: https://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/469

Al respecto, López Luján señala justamente aquel cambio de actitud (propio de la mirada ilustrada), pues dice que "contrario a lo que había sucedido, las antigüedades recién desenterradas ya no fueron destruidas, pues ahora se veía en ellas un rico contenido histórico y, dependiendo del caso, ciertos valores artísticos. Muchas esculturas fueron objeto de escrutinio por parte de un creciente red de ilustrados y diletantes que residían en la ciudad o estaban de visita."[9]

Por su parte, José Alzate y Ramírez, sacerdote e intelectual de aquellos años, fue quien se dio a la tarea de describir sus impresiones del sitio de Xo-

9 López Luján, Leonardo, "Antonio de León y Gama y los dibujos extraviados de la *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras…"*, *Arqueología Mexicana*, México, vol. XXIV, 2017, 19. El propio López Luján refiere que el impacto de la obra fue posibilitado por su traducción e impresión en Europa, de la mano de figuras como Humboldt y Prescott.

chicalco en un suplemento de la *Gazeta de Literatura* publicado en 1786. El ordenamiento de los grabados, así como el uso de medidas (como las varas castellanas) para mostrar la extensión y simetría de algunas partes de la antigua ciudad prehispánica, dan cuenta de una temprana mirada racionalista e ilustrada sobre el mundo. Las imágenes del suplemento nos sitúan frente a una perspectiva que parte de parámetros organizativos (como las medidas o la clasificación en letras y números) para dar sentido al mundo (en este caso al prehispánico a través de sus vestigios). Por ello es que considero que dichas obras son muestra de una una suerte de viraje epistemológico (es decir, un cambio de actitud y de perspectiva racionalista sobre el conocimiento de las sociedades prehispánicas) producto del contexto ilustrado. En ese sentido, aquellos personajes sentaron las bases de una visión cada vez más científica respecto a los vestigios materiales, pensados como la vía de acceso para el conocimiento de las civilizaciones prehispánicas.

Ahora bien, respecto a lo que comenté líneas antes en cuanto a la importancia de dimensionar los objetos, soportes y ámbitos de producción y circulación del conocimiento, Eduardo Matos menciona que en 1804, Pedro José Márquez (quien fuera jesuita y, por lo mismo, viviera exiliado en varias partes de Europa) tradujo y publicó algunos escritos de Alzate en Roma. Esto constituye un indicio de la importancia de la difusión y sistematización del naciente conocimiento arqueológico que se dio gracias a las publicaciones impresas incluso más allá de los confines del Virreinato.

Por ende, debemos pensar que el esquema ilustrado de interpretación del pasado estuvo animado por una búsqueda de los orígenes del espíritu humano. En una franca perspectiva ligada a la noción de progreso, el enfoque de la Ilustración trasladado al estudio del pasado, supuso una exaltación de las grandes etapas por las que había atravesado la humanidad. Basta con recordar la división que Voltaire hizo de la historia en su obra *El Siglo de Luis XIV*. En ese sentido, la ilustración hispánica (tanto en la Península como en la Nueva España) siguió de alguna manera ese interés por rescatar el pasado más remoto y encumbrar a las civilizaciones antiguas de España y de México. Por ello, no es casual ni fortuito que haya sido en la segunda mitad del s. XVIII cuando dicho interés se encauzó al estudio de aquellas civilizaciones vía la exploración arqueológica. Los vestigios materiales probarían la magnificencia de aquellas lejanas culturas y, por extensión, permitirían mostrar que el espíritu de progreso también estaba presente en los territorios de la Monarquía española.

De igual forma, la tradición viajera inaugurada por Humboldt y Dupaix, se sustentó en cierto exotismo respecto a la representación de lo hispanoamericano. Este último fue encomendado por Carlos IV en 1804 para encabezar la Real Expedición Anticuaria, lo cual también se inscribía dentro del

ímpetu ilustrado promovido por los gobiernos borbónicos. En esta labor fue fundamental acompañarse de un dibujante durante la travesía por el virreinato, pues era importante ilustrar los vestigios que iban a explorar.[10] En ese sentido cabría destacar que desde estos sus orígenes, la arqueología ha estado marcada por una dimensión visual en tanto estudio de los objetos materiales y tangibles de las civilizaciones prehispánicas. Por ello el ejercicio de fijar en imágenes lo explorado y lo visto, contribuyó a formar la base de cultura una visual en torno a los vestigios prehispánicos que se fue desarrollando de manera paulatina. Como veremos más adelante, a lo largo del s. XIX la lectura de aquellas obras por parte de propios y extraños fue fundamental en el desarrollo del saber arqueológico.

En función de lo que he mencionado anteriormente, considero que el desarrollo de la arqueología tuvo bastantes continuidades entre la etapa borbónica y el México independiente, acaso diferenciado por la ruptura política que supuso la emancipación respecto de España. Esto, en consecuencia, marcó un nuevo rumbo y otra lógica en el sentido del estudio de las antigüedades prehispánicas. Sin embargo, en realidad hay un hilo conductor entre el contexto ilustrado de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del México independiente, a saber: la mirada intelectual e ilustrada puesta en el pasado precolombino como un mundo susceptible de ser estudiado a partir de sus vestigios. De hecho, por ejemplo, la primera reedición de la obra de León y Gama estuvo a cargo de Carlos María de Bustamante en 1832, gracias a su vínculo con Alejandro Valdés, uno de los principales impresores de la ciudad de México

En suma, considero que el interés que despertaron los vestigios encontrados en la ciudad de México, y la exploración de las ruinas de sitios como Palenque o Xochicalco, nos sitúan frente a un profundo cambio de actitud que es propio de la modernidad ilustrada. Así, los gobiernos y letrados del contexto borbónico auspiciaron el desarrollo de la arqueología como un gesto que entrañaba una nueva relación con el pasado. Las viejas civilizaciones antiguas (lo mismo en Nápoles que en la Nueva España) les permitieron a aquellos personajes situar los orígenes remotos y magnánimos de la hispanidad. Después, tras la independencia, esa mirada ilustrada sobre el mundo antiguo fue retomada por los letrados y gobiernos del México independiente. El sustrato ideológico siguió siendo más o menos el mismo (y por eso considero que debe hablarse de un fenómeno de continuidad que no fue del todo afectado por la ruptura que supuso la independencia), sino que se mantuvo a

10 El dibujante se llamaba José Luciano Castañeda, quien era parte de la Real Academia y profesor de arquitectura y dibujo. Véase Matos, Eduardo, *Historia de la arqueología del México antiguo*, 254.

lo largo del siglo XIX. Eso sí, ya no para rastrear los orígenes civilizados del mundo hispánico, sino que ahora el derrotero lo constituyó la configuración de la nacionalidad mexicana. Dicho en otros términos, la primera etapa en el desarrollo de la arqueología tuvo como sustrato un esquema ilustrado marcado por una visión optimista y universalista del devenir de la humanidad, para lo cual era importante dar cuenta de las antiguas civilizaciones, concebidas como las antecesoras de la civilización occidental moderna e ilustrada. En todo caso, la independencia lo único que hizo fue cambiar el rumbo a seguir, pues ahora las elites del naciente México consideraron trascendental ubicar o, mejor dicho, construir el origen histórico de la nación.

De Humboldt a García Cubas; de la Nueva España al México independiente: Los senderos de la arqueología en la cultura impresa y visual del s. XIX

De acuerdo con Enrique Vela, hay que tomar en cuenta tres cuestiones fundamentales a la hora de delinear y analizar el desarrollo del conocimiento arqueológico en el México decimonónico: En primer lugar, la presencia de varios viajeros que exploraron algunas ruinas prehispánicas y que, por ello mismo, dieron cuenta de la vasta presencia de vestigios arqueológicos en el naciente país. En segunda instancia, la publicación de obras fundamentales del siglo XVI sobre el mundo indígena. En tercer lugar, el interés mostrado por los gobiernos e intelectuales mexicanos en promover la conformación de un Museo Nacional.[11] Yo agregaría un cuarto aspecto que me parece medular en dicho desarrollo, a saber: la expansión de los medios impresos posibilitada por el fin del orden virreinal y la consecuente extinción de los mecanismos de censura del Antiguo Régimen, lo cual se tradujo en el incremento del número y tipo de imprentas en México. En ese mismo tenor debemos pensar en la estrecha colaboración entre impresores y viajeros extranjeros o bien, entre impresores e intelectuales mexicanos.

Como mencioné antes, los viajes de Humboldt inauguraron una tradición viajera-exploradora que trascendió la crisis de la Monarquía española y el proceso de independencia. De ahí que los extranjeros que se internaron en México a lo largo del siglo XIX, tuvieran como referentes fundamentales los trabajos de aquellos ilustrados. Por supuesto este tema (que ha sido explorado bastante por los estudiosos de la ciencia, la extranjería y las relaciones

11 Vela, Enrique, *Arqueología*, Colección *Historia Ilustrada de México*, Enrique Florescano (coord.), Debate/Conaculta, México, 2014, 57. Sobre el desarrollo de este tercer tema puede verse el libro: Morales, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología en México. Fuentes para el estudio del Museo Nacional, 1780-1940*, Universidad Iberoamericana, México, 1994.

diplomáticas en el siglo XIX)[12] es muy amplio, por lo que en este apartado quiero centrarme únicamente en dos cuestiones. En primera instancia, siguiendo a Ignacio Bernal, hay que enfatizar que las obras publicadas por Humboldt (fundamentalmente su *Sitios de las cordilleras y monumentos antiguos de los pueblos indígenas* de América, publicada en París en 1810) constituyeron la punta de lanza del interés que despertó el mundo precolombino en Europa en términos de sus excelsos vestigios materiales: "sus obras, hábilmente publicadas e francés, la lengua del saber en aquel entonces, tuvieron tal éxito entre la inteligencia de la época que de allí arrancó no sólo en Francia sino en Inglaterra y Alemania un renovado estímulo por conocer las cosas mexicanas".[13] En todo caso, habría que hacer una crítica a esta idea, y es que lo mexicano no era algo dado ni preexistente, sino que, justamente, se fue configurando a lo largo del s. XIX. En ese sentido, es un error pensar que el pasado prehispánico siempre se consideró el pasado primordial de México. Por el contrario, con mi investigación doctoral busco mostrar que más bien hubo un proceso de invención discursiva (posibilitada por los medios impresos, tanto escritos como visuales) de la idea de un pasado prehispánico concebido como el origen de la nación mexicana.

Ahora bien, como comenté anteriormente, si bien Guillermo de Dupaix hizo una serie de estudios de sitios como Palenque, Monte Albán y Mitla, su trabajo se vio interrumpido en 1808 a raíz de la crisis de la Monarquía española.[14] Fue tras la independencia cuando se retomó aquel ímpetu viajero-explorador. William Bullock constituye un ejemplo importante de esto, pues publicó su obra *Six Months Residence and Travel in Mexico,* tras su viaje por el país; asimismo, Carl Nebel retomó el interés por dichos temas antiguos en su obra *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte mas interesante de la República mexicana* (publicada en 1836). Al respecto, Leonardo López Luján apunta un dato que me parece fundamental para pensar en la importancia que los impresos tuvieron en esta primera etapa de desarrollo de la arqueología. Señala que en 1825, David Warden, a la sazón miembro de la Société de Géographie de París, leyó un reporte sobre Palenque (que procedía de los viajes que se habían hecho a finales del s. XVIII) que no había sido trascendental hasta que

12 Véase particularmente el trabajo de Widdifield, Stacie, "El impulso de Humboldt y la mirada extranjera sobre México", en Acevedo, Esther coord., *Hacia otra historia del arte en México. Tomo I. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, CONACULTA, México, 2001, 257-271.

13 Ignacio Bernal, citado en Matos, Eduardo, *Historia de la arqueología del México antiguo vol. I*, 252.

14 Morales Moreno, Luis Gerardo "El primer Museo Nacional de México", en Acevedo, Esther coord., *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, CONACULTA, México, 2001, 44.

fue impreso en Londres en 1822. Así, tanto la impresión del informe sobre aquellas ruinas, como su difusión dentro de las sociedades científicas europeas de la época (en este caso a través de su boletín), permitieron retomar el interés por las ruinas prehispánicas en el ahora México independiente.

De igual manera, López Luján menciona que Carl Nebel, dibujante y estudiante de arquitectura en Francia, consiguió a través de Adrien Cochelet, el cónsul francés en México, permiso para viajar al país y explorar algunas ruinas prehispánicas. Más que el viaje en sí, fue la incipiente técnica de la litografía lo que permitió a Nebel publicar y visualizar sus trabajos de exploración. El resultado fue la referida obra titulada *Viaje Pintoresco y Arqueológico de la parte más interesante de México*. De hecho, esta obra le valió ser admitido en la Société de Géographie de París aquel año.[15]

En ese sentido, la posibilidad dada por los medios impresos permitió ir sistematizando un conocimiento arqueológico en dos vías: primero, al permitir una revisión y lectura de los materiales previos, lo cual es sin duda un aspecto constitutivo en la producción del conocimiento moderno. Segundo, una dinámica de difusión de impresos a través de publicaciones periódicas especializadas dentro de redes y círculos de intelectuales. Ambos aspectos me parecen fundamentales para pensar no solamente el desarrollo de la arqueología, sino prácticamente el de cualquier área del saber. Sobre esto último, Eduardo Matos apunta que tras la independencia (y ante el derrotero que supuso la configuración de una identidad nacional que fincara sus orígenes en el mundo previo a la llegada de los españoles), la publicación y difusión de documentos y obras provenientes del mundo prehispánico y el siglo XVI, fueron cuestiones fundamentales en el desarrollo del interés arqueológico en el México independiente.[16]

El afán por constituir una idea de nación llevó a propios y extraños a tratar de dar cuenta de sus orígenes y desarrollo. Para la mayoría de los intelectuales del periodo que va de 1821 a finales del siglo XIX, era claro que dichos orígenes debían buscarse en el pasado prehispánico. Así, como una suerte de mirada genealógica de la nación, se halló en los vestigios prehispánicos el ejemplo claro de que antes de la conquista y la colonización se habían erigido grandes civilizaciones. Aquel mundo prehispánico constituía así un pasado remoto que fortalecía la idea de nación. Es decir, dichos grupos precolombinos daban un fundamento histórico del país. La propia noción de México antiguo (como se llamaba en aquel a ese estadio histórico) contenía

15 López Luján, Leonardo, "La arqueología mesoamericana en la obra de Nebel", en Aguilar Ochoa, Arturo coord., *Carl Nebel, pintor viajero del siglo XIX*, Artes de México no. 80, México, 2006, 22-23.

16 Matos, Eduardo, *Historia de la arqueología del México antiguo vol. I*, 269.

cierto dejo de esencialismo propio de la perspectiva intelectual decimonónica.

Por ende, los intelectuales mexicanos del siglo XIX se apropiaron del mundo prehispánico en aras de dotar a la nación de un pasado glorioso que, al mismo tiempo, permitía reivindicar el proceso de independencia en tanto que fortalecía la idea de una dominación extranjera por parte de los españoles. Es decir, así como el mundo europeo construyó la idea de un origen histórico que provenía de las antiguas civilizaciones mediterráneas, la intelectualidad mexicana (echando mano de las obras publicadas por algunos visitantes extranjeros) se dedicó a configurar la idea de un origen remoto que, al mismo tiempo, permitía poner a México dentro del concierto universal, pues era claro que las civilizaciones maya o azteca no le pedían nada a la griega o la romana. En ese tenor, personajes como Carlos María de Bustamante o Charles Etienne Braseur de Bourboug se dieron a la tarea de publicar obras de Fray Bernardino de Sahagún y fray Diego de Landa. Por su parte, Joaquín García Icazbalceta publicó obras de Motolinía y Hernán Cortés. Por tanto, ese afán de rescate y publicación de obras del siglo XVI, a caballo entre el anticuarismo y la erudición ilustrada, tuvo un claro sentido pragmático: al tiempo que se trataba de una labor documental titánica, se estaban dando a la tarea de hacer una suerte de rescate e inventario de obras que, en definitiva, permitían estudiar y ponderar el pasado glorioso de la nación mexicana.

Por su parte, como hemos apuntado, hubo un importante interés extranjero por las genéricamente denominadas "antigüedades mexicanas". Ejemplo de esto fue la exposición organizada en Londres, para la cual el referido William Bullock se dio a la tarea de recabar información sobre dichas piezas, solicitando posteriormente permiso al gobierno de México para realizar réplicas que pudieran ser exhibidas en Inglaterra.[17] En ese mismo sentido, debemos apuntar un aspecto fundamental en cuanto al desarrollo de la arqueología decimonónica: la yuxtaposición entre el interés extranjero y una suerte de consciencia nacional respecto al valor de las antigüedades prehispánicas. Es decir, podríamos considerar que el propio interés de los gobiernos e intelectuales mexicanos por los vestigios antiguos se vio potenciado por la fascinación que sobre ellos mostró la mirada extranjera. En una suerte de proceso dialéctico, la configuración de un sentimiento nacional de identidad y apropiación sobre el mundo prehispánico se vio alimentada por el interés que mostraron aquellos viajeros. En palabras de Erika Pani, "en la definición de México como esencia, como conjunción natural y prácticamente eterna de geografía, historia y cultura, en la construcción de los mexicanos como un nosotros que pudo oponerse a un ellos, tuvieron, quizá paradójicamente,

17 Matos, Eduardo, *Historia de la arqueología del México antiguo vol. I*, 286.

mucho que ver quienes vinieron de fuera".[18] En este caso habría que pensar que, en buena medida, el interés mexicano por los vestigios y ruinas prehispánicas fue despertado en primera instancia por el interés que por dichos objetos mostraron aquellos viajeros venidos de fuera.

Personajes como Linati, Nebel y Catherwood destacaron en esta etapa de desarrollo de la arqueología antes de la utilización de la fotografía. Al tiempo que compartían una genuina fascinación por los vestigios prehispánicos, introdujeron y, hasta cierto punto, popularizaron una nueva técnica de reproducción de imágenes: la litografía. Las posibilidades que trajeron consigo las imprentas litográficas en cuanto a producción de obras que combinaban imagen y escritura dieron un impulso importante al estudio de las ruinas y vestigios. Así, el pasado prehispánico se redescubría, difundía y apropiaba en términos visuales. Al respecto, María Esther Pérez Salas señala que como consecuencia del vínculo entre la litografía y las publicaciones periódicas (como libros, revistas y prensa), se gestó un binomio texto- imagen casi indisoluble que permearía gran parte de la producción editorial decimonónica.[19] A decir de esta autora, incluso la imagen pasó a ocupar un papel cada vez más protagónico que el texto en algunas obras impresas. En ese sentido, tal y como apunta la historiadora Magali Carrera, debemos pensar que dichas obras fueron parte de un fenómeno de expansión en la producción de imágenes que forjaron una cultura visual a lo largo del s. XIX.[20]

Otro ejemplo de la importancia de esta tradición de viajeros y científicos exploradores fue la mancuerna entre John Lloyd Stephens (científico norteamericano) y Frederick Catherwood, dibujante y pintor inglés, quienes visitaron México y Centroamérica en 1839. La importancia de dejar un registro visual sobre los diversos monumentos que visitaron, se tradujo en la publicación de una obra litográfica. Así, estos personajes contribuyeron a la configuración de un saber arqueológico de carácter visual. Asimismo, vale la pena señalar que los trabajos de todos estos viajeros sirvieron para dejar constancia de la vastedad del mundo maya y, en consecuencia, de proponer que esta cultura era mucho más antigua que otras que se conocían por entonces. Otro aspecto importante es que en estos trabajos se entrelazó la mirada prehispánica con una suerte de mirada etnográfica, pues en muchas de aquellas ilustraciones quedaron plasmados no sólo los vestigios de los in-

18 Pani, Erika, "Los viajeros decimonónicos y la definición de lo nuestro", en Escalante Gonzalbo, Pablo coord., *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, CONACULTA, México, 2011, 30.

19 Pérez Salas, María Esther, "La litografía y las publicaciones ilustradas mexicanas en el siglo XIX", Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, s/f, 1.

20 Carrera, Magali, *Traveling from New Spain*, 15-18.

dígenas prehispánicos, sino que también aparecieron indígenas contemporáneos. Esto es interesante puesto que debemos recordar que la etnología y la antropología fueron saberes que emergieron también en aquel siglo. Por ello no es casual que después encontremos en obras mexicanas referencias tanto a los vestigios arqueológicos como a los tipos étnicos. Como bien señala Pani, la impronta dejada por la mirada extranjera de los viajeros de la primera mitad del siglo XIX contribuyó a definir dos ámbitos clave en la conformación del nacionalismo mexicano: la exaltación del pasado prehispánico y los tipos populares.[21]

En ese contexto animado por los impresos litográficos, muchas obras fueron difundidas y discutidas por parte de la intelectualidad mexicana. Sobre todo a partir de la década de 1840 es posible apreciar un proceso de mexicanización de varias áreas de conocimiento, incluida por supuesto la arqueología. En un artículo publicado en *El Mosaico Mexicano*, se hacía una defensa a ultranza de las antigüedades prehispánicas, poniéndolas al mismo nivel que las de Egipto, Roma y Grecia. Estos discursos, tan socorridos por la intelectualidad mexicana decimonónica, dejan ver un sentido cardinal de la arqueología: al tiempo que se buscaba mexicanizar la práctica de este campo, existía también un interés por situar a México en términos de los parámetros de la civilización occidental. Este gesto, propio de la modernidad ilustrada, implicó equiparar al mundo prehispánico con las civilizaciones antiguas del Viejo Mundo, lo cual, de paso, legitimaba y volvía apremiante el estudio de los vestigios y ruinas precolombinas.

Siguiendo esta línea explicativa, en la década de 1850 aparecieron dos obras que dan cuenta de ese proceso de mexicanización: la obra *México y sus alrededores*, editada por Casimiro Castro y publicada por la imprenta litográfica de Decaen entre 1856 y 1857, y el *Atlas Geográfico, Estadístico e Histórico*, formado por Antonio García Cubas y publicado por la imprenta de José Fernández de Lara en 1858. En el caso de la obra de Castro, podemos ver un claro uso de las imágenes litográficas en el sentido de consignar y aprehender el mundo prehispánico a través de las representaciones de algunos de sus objetos y vestigios. En ese sentido, el rol que jugó este tipo de obras para la conformación del conocimiento sobre la antigüedad precolombina no fue menor. En la propia descripción de la obra se señala, justamente, la importancia de dichos vestigios como la vía de acceso para llevar a cabo las

21 . "La fascinación por el mundo antiguo mexicano se nutría de la sed de aventuras y descubrimientos –in situ o desde el sofá de la biblioteca- y del interés por las ruinas tan en boga en la época, renovado por los hallazgos recientes de la arqueología y la antropología. Los viajeros satisficieron esta curiosidad no sólo describiendo sus hallazgos por escrito, sino retratándolos en llamativas imágenes, por medio del grabado y la litografía primero, y de la fotografía después". Carrera, Magali, *Traveling from New Spain*, 34.

necesarias investigaciones sobre el pasado remoto del país. Asimismo, y de forma significativa, el texto alude a la importancia de la clasificación, medición y descripción de dichos vestigios como ejercicios que eran posibilitados por la propia obra. **Véase figura 2.** Es decir, los escritores y editores estaban conscientes de la importancia de consignar a nivel editorial todo aquello que tuviera como fin el estudio de la antigüedad prehispánica. Aún más, en las notas al pie de página, se hace referencia a las obras de León y Gama, Dupaix y Humboldt. De tal manera que una de las líneas que conducen mi proyecto de investigación queda comprobada de cierta manera, a saber: que el trabajo intelectual y editorial en materia arqueológica en el tránsito del orden colonial a la vida independiente pudo realizarse gracias a una cultura impresa y visual que permitía retornar a las obras previas. Esto hace suponer que varias de las imágenes que se reprodujeron en la lámina del libro formado por Castro fueron tomadas de las obras de aquellos autores (por ejemplo la Coatlicue, proveniente de la publicación de León y Gama). En ese sentido, hubo un interesante fenómeno de uso, apropiación y circulación de imágenes a lo largo del siglo XIX que hace falta explorar con más detenimiento.



Fig.2: "Lámina XXX. Antigüedades Mexicanas", *México y sus alrededores*, Casimiro Castro, Establecimiento Litográfico de Deacaen, México, 1869. *The New York Public Library Digital Collections*. Disponible en: https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e2-16b0-a3d9-e040-e00a18064a99

En función de lo anterior se debe enfatizar el papel activo de impresores y editores en la comercialización de aquellas obras. La incorporación de anuncios de venta de ese tipo de publicaciones fue un aspecto fundamental dentro de la cultura impresa y visual que estoy intentando delinear. En números del 21 de abril y del 3 de mayo de 1858, el periódico *La Sociedad* anunciaba la edición de lujo de *México y sus alrededores.* Esto, además de dar cuenta de la vinculación entre editores, litógrafos y letrados, constituye un indicio del consumo de dichas obras, lo cual es importante como uno de los aspectos a tomar en cuenta de aquella cultura visual. A juzgar por el precio y lugar de venta (25 pesos empastada y con el total de láminas), hablamos de una cultura impresa y visual para consumo de la misma élite letrada en las ciudades. No resulta extraño entonces que hablemos de un fenómeno inscrito en las propias redes urbanas de intelectuales del México de mediados del s. XIX.

Un ejemplo que me parece bastante ilustrativo de dicho fenómeno lo da la múltiple utilización de la imagen de la Pirámide de Papantla (hoy conocida como Pirámide de los Nichos, de El Tajín). Uno de los primeros en dar cuenta visualmente de dicha construcción fue precisamente Carl Nebel. Lo interesante es que, años después, fueron los propios científicos mexicanos quienes usaron esa misma imagen en sus respectivas obras. El propio García Cubas la empleó en la franja superior de la Carta General de la República Mexicana que incluyó en el referido atlas de 1858, mientras que Alfredo Chavero la incluyó en el tomo I de *México a través de los siglos*. Esto me resulta por demás significativo en tanto que nos permite dar cuenta de varias cosas: Primero, que el interés arqueológico tuvo un claro trasfondo visual posibilitado por la propia expansión de las imprentas litográficas. Segundo, que ese tipo de obras se circunscribía en las redes y círculos de letrados, fundamentalmente de la ciudad de México. Y tercero, que la mirada puesta en el pasado prehispánico, visto y personificado por esas imágenes de monolitos y edificios, tuvo un claro sentido pragmático: debía servir para apuntalar la idea de nación. Por eso no es casual que la imagen pasara de una obra que consignaba los hallazgos producidos por las exploraciones de algunos viajeros extranjeros, a dos de las obras más significativas en términos de la definición de lo nacional: la carta general del país del primer atlas mexicano, y la monumental obra dirigida por Riva Palacio, misma que significó una visión unitaria y genealógica del transitar de la nación mexicana a través de sus distintos estadios históricos. Es decir, esa imagen (como muchas otras) posee varias aristas que debemos conectar a fin de entender sus múltiples significados. En este caso, no sólo nos permite dar cuenta de prácticas editoriales y de producción y circulación de imágenes en el siglo XIX, sino que, también, nos permite dar cuenta de los primeros pasos en la constitución de la arqueología como campo de conocimiento.

En el caso del atlas de García Cubas, en el costado derecho de la carta general aparece la referida imagen de "La pirámide de Papantla", la cual procedía de la obra litográfica de Nebel publicada por primera vez en 1836. Véase figura **3**. Asimismo, aparecen reproducciones de imágenes de ruinas prehispánicas que se tomaron de obras de grabadores y viajeros extranjeros: aparece una parte de Palenque, procedente de los grabados de Frederick Waldeck y publicados en la obra *Monuments Anciens du Mexique*, de Charles Étienne; le sigue la Pirámide de Papantla, tomada del libro *Voyage Pittoresque et archeologique*, de Carl Nebel (1836). Después hay imágenes de Mitla y de Uxmal, esta última tomada de la obra *Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, de Friedrick Catherwood (1843).[22] **Véase figura 4.**



Fig.3: "Pirámide de Papantla", *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, Carl Nebel, Imprenta de Renouard, México-París, 1840. Disponible en: https://library.si.edu/digital-library/book/viajepintoresco00nebe

22 Larrucea, Amaya, *País y paisaje,* 84-89.

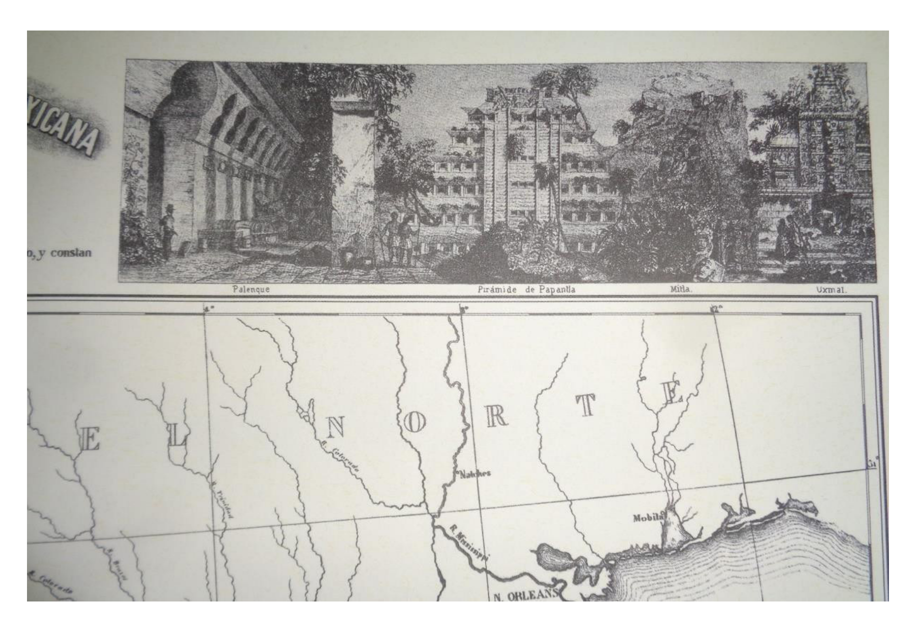


Fig.4: Carta general de la República mexicana, *Atlas geográfico, estadístico e histórico*, Antonio García Cubas, Imprenta de José María Fernández de Lara, Calle de la Palma número 4, México, 1858. Fotografía procedente de mi biblioteca personal.

De acuerdo con Amaya Larrucea, la imagen de Mitla (que es en realidad el sitio de Yagul), fue elaborada por Luciano Castañeda, dibujante de la expedición científica y anticuaria de Guillermo Dupaix. Posteriormente esos dibujos fueron copiados por otros dos europeos: Lord Kingsborough y Leon Gaucherel. Finalmente fue retomada por García Cubas (no sabemos de cuál de las obras citadas) para insertarla en la parte superior de la Carta de la República como he señalado. Esto permite reforzar la idea de una comunidad científica que, incluso, va más allá de los propios autores mexicanos, y que se sustentó en una estandarización y uniformidad propiciada por la dimensión impresa y la publicación de las obras dentro de aquel mundo de letrados.

Con lo anterior podemos ver a nivel de la cultura visual una suerte de apropiación y nacionalización de vistas, paisajes y descripciones provenientes de autores extranjeros como Nebel o Catherwood. En función de esto habría que decir que es muy probable que la utilización de la referida imagen de la Pirámide de Papantla o el resto proveniente de otros autores y publicaciones, constituyera una decisión conjunta entre el autor y los impresores. En suma, dos aspectos que hasta la fecha constituyen una labor básica de la disciplina arqueológica (es decir clasificar y describir los objetos de la cultura material que se está estudiando) fueron posibilitados por el propio desarrollo de aquella nueva técnica de impresión de imágenes. Concebidas como antigüedades

mexicanas, casi podríamos pensar en un proceso de continuidad entre la mirada ilustrada respecto al mundo prehispánico, proveniente de los últimos años de la época colonial, y el interés nacionalista de los letrados mexicanos después de 1821. Este proceso se dio a la par de una cultura tanto escrita como visual que permitió fijar, distribuir, clasificar y difundir los hallazgos y exploraciones que poco a poco (y aún sin un respaldo institucional, teórico o metodológico) permitió cimentar el interés arqueológico en el país. En ese sentido, las obras a las que he hecho referencia y los ejemplos de la Coatlicue y la Pirámide de Papantla, constituyen parte del corpus documental que dan cuenta del incipiente conocimiento arqueológico en función de una dinámica impresa y de circulación de imágenes que habría que ponderar con mayor detenimiento.

Comentarios finales

Un último ejemplo sobre este esbozo del prolongado periodo de origen y desarrollo de la arqueología es otra publicación de Antonio García Cubas. En su *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos* (publicado en 1885), apareció una Carta Arqueológica que, me parece, constituye finalmente un punto de llegada de esta primera gran etapa de la arqueología en México. Y digo primera etapa porque, justamente, en 1885 sucede un hecho fundamental: el gobierno de Porfirio Díaz crea la Inspección General de Conservación de Monumentos Arqueológicos, a cuya cabeza se colocó Leopoldo Batres. Esto supuso un cambio cardinal en el rumbo de la arqueología, pues se daba paso a un proceso de institucionalización. Además, es también durante el Porfiriato que va a establecerse el Museo Nacional, mismo que fue abierto al público hacia 1910, en el marco de los festejos del Centenario de la independencia. Esto muestra claramente cómo el interés por el estudio del pasado prehispánico estaba puesto al servicio de la conformación de la identidad nacional. Finalmente, otro aspecto que me parece fundamental es que en este último tercio del s. XIX, será la fotografía la que reemplace a las litografías como expresión visual de la arqueología. A partir de ese momento (y hasta la fecha), la fotografía se volvió uno de los instrumentos predilectos del trabajo arqueológico. Creo que esa transición merece un estudio aparte que permita ponderar tanto los cambios como las continuidades entre la cultura visual impresa y la fotográfica.

Al final de cuentas, las imágenes, obras y autores a que he hecho referencia permiten ver la configuración de un conocimiento arqueológico indisociable de una cultura visual y de un contexto intelectual compartido. Por tanto, podemos hablar de comunidades de interpretación, en este caso de

intelectuales ilustrados provenientes de lugares tan diversos como la Nueva España, París o Inglaterra, o bien, de científicos (tanto extranjeros como mexicanos) vinculados a través de instituciones, organismos científicos y medios impresos a través de los cuales se comunicaban, estudiaban y entendían el mundo en función de parámetros ilustrados, datos, descripciones e imágenes. A nivel intelectual e ideológico, aquellas nociones arqueológicas contribuyeron a cimentar una visión ilustrada y nacionalista sobre el mundo prehispánico, de tal manera que sostengo como una de las hipótesis que guían mi investigación, que el término de México Antiguo se constituyó en una noción cardinal desde finales de la época colonial y a lo largo del siglo XIX. En ese sentido, dicha visión merece ser analizada como una de las muchas expresiones de la construcción discursiva y visual que acompañó el proceso de formación nacional. Por ello mi trabajo actual de investigación busca dar cuenta de cómo se creó la idea e imagen de un México antiguo como el origen de la nación independiente en relación con la cultura visual e impresa de entonces.

La representación de los mayas en los cómics: Arte, historia y (con)textos. Un breve ensayo

Miguel Pimenta-Silva
Universidade de Lisboa

Introducción

Les aventures de Monsieur Vieux-Bois es considerada la primera viñeta de comics de los tiempos modernos, y fue publicada traducida al inglés (*The adventures of Mr. Obadiah*) al principio, en una revista llamada *Brother Jonathan* en 14 de septiembre de 1842[1]. No es necesario profundizar acerca de su contenido, pues para el presente trabajo no representa un aspecto fundamental, lo más importante es destacar el sentido innovador que encantó al público, siendo reproducida decenas de veces.

En los EE.UU., la difusión de las letras, a través de una auténtica empresa de escala nacional, llevó a la lectura a un siguiente nivel, y de igual forma aumentó el gusto por ese nuevo tipo narrativo, los cómics, resultando que en 1849 fue publicado el primer comic efectuado en su integridad por estadounidenses, *Journey to the Gold Digging*, inspirado en la fiebre del oro del siglo XIX en EE.UU., una destacada temática del imaginario colectivo en el oeste norteamericano[2]. El impacto del cómic y de su materia fue un rotundo éxito, y en 1850, se produjo otro cómic con el mismo tema, *The adventures of Mr. Tom Plump*[3]. En los años siguientes los cómics fueron apareciendo de forma original, o en traducciones, no constituyó de una explosión masiva de narrativas, sino más bien de un circuito cíclico de producción original,

1 Gabilliet, Jean-Paul, *Of comics and Men. A cultural history of american comic books*, University Press of Mississippi, Jackson, 2010, 3.

2 Fetherling, Douglas, *The Gold Crusades: A social History of Gold Rushes, 1849-1929*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 1997, 66.

3 Kunzle, David, *Father of the Comic strip: Rodolphe Topffer*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007, 175.

reproducción, traducción y producción original. Un modelo que seguiría más o menos hasta mediados de la primera década del siglo XX.

Desde el final de la guerra de Secesión americana hasta finales del siglo XX, se experimentó un incremento de ilustraciones[4] en periódicos y revistas culturales. De hecho, la imagen empieza a tener una importancia vital en el mundo de la comunicación social. La aparición de los primeros cómics llevó al desarrollo de cuatro factores determinantes que explican cómo evolucionó el gusto por estas publicaciones y la industria en torno de los mismos, especialmente en contextos de periódicos[5]. Estas circunstancias fueron la formación de un aprecio por los cómics humorísticos; los cambios en términos de las tiras, pasando de una tira única y aislada hacia un complejo enredo de tiras; la apertura de varias empresas tipográficas, serán más tarde las que den paso a las primeras editoriales especializadas en la producción de cómics, así como el uso del color en los periódicos[6].

Usualmente, las tiras de cómics aparecían de forma aislada en los periódicos, pero tras finalizar la Primera Guerra Mundial, se estableció un día específico donde los noticieros dedicaban casi la totalidad de una página a la publicación de cómics. La recepción por parte del público fue muy positiva, haciendo que muchos guardasen esas hojas del periódico. Es este proceso de culto a los cómics lo que generó la idea de producir libros enteramente dedicados a los mismos, sin abandonar el viejo sistema de publicación en gacetas, pero complementando los mismos con otro soporte. Sin embargo, la estrategia de publicar cómics de forma concentrada en libros, no obtuvo el éxito inicial esperado, sobre todo porque las editoriales que los producían tenían bajos recursos, y eso hacía que los precios de los libros de cómics fueran un poco más elevados. Por otro lado, a nivel interno, las editoriales enfrentaron luchas entre trabajadores ya que muchos no comprendieron la importancia de los cómics y los gastos eran cada vez más elevados en este tipo de producción.

Para experimentar un cambio de paradigma, fue necesario que una nueva variable entrase en juego, y esa fue *Gulf Oil Company*, la cual publicó los *Gulf Comic Weekly*, una publicación de cuatro folios que contenía únicamente cómics. Lo innovador del asunto estaba en que solo se podría tener acceso a la mencionada publicación en las estaciones de servicio de *Gulf Oil*[7].

4 McPherson, James M., *The Illustrated Battle Cry of Freedom. The Civil War Era*, Oxford University Press, Oxford, 2003, 48-50.

5 Horn, Maurice, *100 Years of American Newspaper Comics*, Gramercy, [s.l],1996.

6 Waugh, Coulton, *The Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 1991, 22.

7 Booker, M. Keith, *Comics through time. A history of icons, idols and ideas*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2014, xii.

Alrededor de esta publicación se efectuó una larga campaña publicitaria, llegando a ser difundida en periódicos y en la radio[8]. La impresión fue un éxito y en el quinto número, se registró la venta de tres millones de copias al año[9].

A finales de 1936 existían ocho libros de cómics (*Famous Funnies, King Comics, Popular Comics, Tip Top Comics, The comic magazine, Mickey Mouse Magazine, More Fun, New Comics*) que eran editados regularmente, consecuencia de una venta regular de sus números[10]. Sin embargo, en su mayoría eran reproducciones de cómics antiguos, siendo los originales casi inexistentes.

En 1937, dos jóvenes, Jerome Siegel y Joseph Suster, que ya eran conocidos en el medio de los cómics, produjeron lo que se puede designar como el primer arquetipo de superhéroe en los cómics, *Doctor Occult* más tarde renombrado como *Doctor Mystic*. Pero su fama fue alcanzada gracias al personaje de Superman[11]. El éxito de *Superman* permitió la aparición de otros superhéroes, como *Batman* y *Sandman*, pero sobre todo posicionó a los cómics como un modelo literario en auge durante todo el siglo XX. En 1939, lo que anteriormente era visualizado como una mera composición gráfica de pocos recursos y sin gran aporte gráfico e intelectual, pasó a ser totalmente aceptado por la sociedad, afirmándose también en el panorama económico y dentro de la industria cultural.

Ese mismo año da comienzo la Segunda Guerra Mundial, y con ella la humanidad parece volver a enfrentarse a algunos de sus mayores terrores, la violencia y la muerte. En el frente de batalla estaban generalmente los jóvenes que constituían los batallones de combate. Su vida en tiempos de guerra estaba sujeta a una gran presión y tensión, y en el poco tiempo libre que tenían, se dedicaban a escribir cartas a sus familias, a los juegos de azar con sus compañeros y a la lectura de cómics. Estos no sólo representaban una lectura de ocio, sino que su importancia fue mucho más que ésta, tal como comprobó Lawrence Abbott[12] en 1986. Por un lado, tenían un valor moral, a través de la lucha entre héroes y villanos, esos valores eran asumidos por el lector, posicionándose en el papel del protagonista, asimilando sus características. Puede parecer poco al lector del presente estudio, pero se debe referir que esa asimilación llevaba a un refuerzo positivo de su situación de guerra llevando a que el soldado se motivara más y asumiendo subconscientemente el rol de

8 Ibid., xii.

9 Ibid., xii.

10 Gabillet, Jean-Paul, *Of comics and men*, 12.

11 Ibid., 18.

12 Abbott, Lawrence. "Comic art: characteristics and potentialities of a narrative medium". *Journal of Popular Culture*, 19, 1986, 155-173.

superhéroe. Esta situación fue aprovechada por el gobierno norteamericano y por la misma sociedad, así en los cómics pasó a ser común verificar la existencia de dictadores, espías, ejércitos malignos y robots que servían a las fuerzas del mal y que a pesar de su fuerza, siempre eran derrotados por los superhéroes, poniéndose en valor el mensaje subliminal: el bien siempre gana al mal, y la posición de los soldados estadounidenses era siempre del lado del bien. También los superhéroes empezaron a estar íntimamente relacionados con el tiempo histórico en que eran producidos, uno de esos ejemplos es el bien conocido cómic del *Captain América*, el cual pasa a ser un auténtico héroe entre las Fuerzas Armadas estadounidenses[13], difundiendo la idea que todos los soldados pueden ser un héroe.

Similar a lo que sucedió con el cine, también los cómics empezaron a contener temáticas históricas. En los primeros tiempos de estas publicaciones, los padres argumentaban que sus hijos dedicaban mucho tiempo a los cómics, olvidándose de otras formas de literatura. Pero rápidamente, los padres y la industria descubrieron las ventajas educacionales de los cómics. La estrategia pasó a asociar los cómics con algunos cuentos populares[14], y posteriormente con obras clásicas de la literatura universal, teniendo dos fases posteriores: la introducción de temáticas y detalles históricos en los cómics originales; y por último la introducción de cómics totalmente dedicados a temáticas históricas.

El período dorado de los cómics se ubica entre 1945 y 1954[15], siendo en este intervalo de tiempo que las "historietas", junto con el cine, se convirtieron en los medios culturales con mayor influencia en el pensamiento social. Junto a ellos se sumó la radio, el medio de mayor divulgación en la primera mitad del siglo XX.

Algunos de los factores que contribuyeron al éxito del cómic como género y ente cultural son los siguientes:

La estabilidad del costo de los cómics – Desde 1933, los precios de los cómics estaban inalterados, eran de un valor accesible, ya que los años de la posguerra permitió un aumento de los compradores. En sentido contrario iba el

13 Kerr, Andrew, "Heroes and Enemies: American Second World War Comics and Propaganda", Tesis de doctorado, University of Lincoln, 2016, 53. URL: http://eprints.lincoln.ac.uk/id/eprint/27880/1/27880%20Kerr%20Andrew%20-%20English%20-%20July%202017.pdf (consultado en 2020/11/14).

14 Mieder, Wolfgang, "Cartoons and Comics", en Duggan, Anne E., Haase, Donald, y Callow Hellen J., eds., *Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from Around the World*, 2º edición, ABC-CLIO, Greenwood, 2016, 173-176.

15 Gabillet, Jean-Paul, *Of comics and men*, 29-40.

precio de revistas y libros dedicados a los más jóvenes, ya que aumentaron sus precios fruto de la inflación[16].

Baby boom – Con el aumento de la natalidad, se acrecentó exponencialmente la venta de productos dedicados a la infancia y juventud, como figuras de acción y otros juguetes, a la par que los cómics. Se observó un incremento en las ventas al mismo tiempo que se creó toda una generación de fieles seguidores de las aventuras[17].

Una estrategia concertada -Gabillet, Jean-Paul, *Of comics and me*n,*a* – Las editoriales mantuvieron las estrategias adoptadas en tiempos de guerra, haciendo todo lo posible por vender el mayor número posible de cómics, permitiendo que el número de lectores se extienda a todos los sectores de la población. Las temáticas empezaron a diversificarse, manteniendo las estrategias de los cómics de superhéroes, de adaptación de obras literarias y de obras originales. A estas se agregaron otros géneros como el terror, el crimen y el suspenso, así como los cómics de matriz pornográfica[18].

Adaptación a la competencia – La mayor competencia de los cómics en este periodo fue la televisión, la cual se encontraba en prácticamente la totalidad de los hogares norteamericanos, estimulando visualmente, mucho más allá de lo que era habitual para la época. Sin embargo, los cómics supieron adecuarse de forma muy efectiva, a esta nueva realidad a través de la adaptación para productos televisivos más relevantes, garantizando que al ver la televisión, los espectadores estuvieran más cerca de adquirir los cómics, generando una unión perfecta[19].

Durante la Guerra Fría[20] y después del colapso del régimen soviético, los cómics norteamericanos dominaron casi por completo el mercado occidental, salvo algunas excepciones, de origen latinoamericano y europeo.

A partir de este momento, Europa incrementará la producción de cómics con una profundidad intelectual bastante definida, teniendo en el humor y en el sarcasmo su punto fuerte, sobre todo en las publicaciones oriun-

16 Ibid., 30.

17 Ibid., 30.

18 Ibid., 30.

19 Ibid., 30.

20 Scott, Cord A., "Comics and Conflict: War and Patriotically Themed Comics in American Cultural History From World War Ii Through the Iraq War", Tesis de doctorado, Loyola University Chicago, 2011, 83-84. URL: https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1073&context=luc_diss (consultado en 2021/01/02).

das de Francia y Bélgica[21]. Son estas naciones quienes dirigían la producción de cómics en el Viejo Continente y son las mismas que obligarán a EE UU a hacer un nuevo cambio en relación a sus cómics. No se trató de una ruptura completa, pero sí de una readaptación a los nuevos tiempos, imponiendo una mejora sustancial en términos de narrativa, con la inclusión de detalles intelectuales más notados. Esta readaptación ocurre de dos formas distintas, por un lado a través de la creación de nuevos cómics, con mayor profundidad, capaces de competir directamente con el mercado europeo, y por otro lado, la introducción en los cómics ya existentes, de elementos más "europeos" en términos de narrativa y grafismo, pero con el cuidado de no perder la identidad estadounidense.

Los cómics, historietas y novelas gráficas son elementos icónicos del siglo XX. Su importancia va más allá de la historia contemporánea, adentrándose en la historia de las mentalidades. Quizá este tipo de publicaciones son aún para el científico social una fuente marginal, pero sin la menor duda, serán elementos fundamentales de trabajo para las generaciones que estudiarán la presente contemporaneidad.

En este ensayo, son presentados algunos ejemplos de cómics, con la intención de demostrar cómo los mayas fueron representados en los mismos. Debido a la escasez de estudios específicos acerca de la temática central del presente estudio, tiende a ser un trabajo que pretende promocionar el debate académico y un incentivo a futuros estudios que tengan como principal fuente primaria los cómics.

Los cómics como fuente de estudio

A semejanza de lo que ha sucedido con el séptimo arte, los cómics son una valiosa fuente de información[22] en la que se encontramos numerosos datos para aplicar a diversas investigaciones.

De una forma más global, los cómics contienen la imagen de su contemporaneidad y del tiempo antes de la producción del propio cómic, lo que significa que antes de llegar a su creación, el autor de la publicación, es un ser humano lleno de influencias, lecturas, e ideas propias. Su trazo lleva mucho más que su imaginación, lleva en parte una carga inconsciente de un imaginario global.

21 McKinney, Mark, "French and Belgian Comics", en Bamlett, Frank, Cook, Roy T., y Meskin, Aaron, eds., *The Routledge Companion to Comics*, Routledge, New York-London, 2017, 53-61.

22 Witek, Joseph, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, University Press of Mississippi, Jackson, 1989, 83-85.

En cada época, el artista es influenciado de forma distinta, el mismo autor puede tener dos visiones variables del mismo hecho, lo que hará que produzca obras distintas en todos los aspectos.

El estudio de los cómics es en primer lugar el estudio de la historia contemporánea, siguiéndole la historia del Arte, la historia de las mentalidades y la historia de la recepción. Ignorar la potencialidad de los cómics como fuente de estudio es menospreciar una oportunidad única de profundizar en nuestro conocimiento histórico.

Representando a los mayas...

En 1963 fue publicado *Uncle Scrooge in the Crown of the maya*s, un cómic que tenía como figuras principales la familia Pato, de la autoría de Walt Disney.

La narrativa es sencilla y nos cuenta la historia de un sacrificio que fue realizado en tiempos prehispánicos, siendo posteriormente colocadas ofrendas en el cenote sagrado de Chichén Itzá. Esta idea de artefactos en el fondo del cenote fue transmitida al imaginario occidental por vía de los trabajos de dragados del cenote sagrado llevados a cabo por Edward Herbert Thompson[23], haciendo que los resultados de esta acción se mantuvieran en la memoria colectiva, tanto del público general, como de los artistas.

La aventura gira en torno a la búsqueda de tesoros, en especial de una corona. Sin embargo, existen temáticas secundarias, y tal decisión no es pura casualidad, sino todo lo contrario. A pesar de que la temática maya estaba presente en el plan iconográfico, la misma no estaba contemplada en un enfoque cultural, es decir, no existe una intención de presentar una narrativa de la historia sobre los mayas, más bien todo el planteamiento se encuentra en asuntos que le son periféricos, como la arqueología, los saqueadores o las exploraciones. De este modo es necesario efectuar una pregunta clave, ¿por qué razón se utiliza entonces la temática maya? En parte, la respuesta a esta pregunta puede ser edificada con base a la intensa divulgación que los antiguos mayas estaban recibiendo en esos tiempos por parte de los medios de comunicación social, en gran medida debido a los hallazgos arqueológicos sucesivos que estaban siendo efectuados en esos momentos, desde el descubrimiento de Bonampak, hasta las propuestas de Tatiana Proskouriakoff[24] (1960) relacionadas con la funcionalidad de la escritura jeroglífica maya,

23 Palacios, Guillermo, “El dragado del cenote sagrado de Chichén Itzá 1904-1914”, *Historia mexicana*, LXVII, 2, 2017.

24 Proskouriakoff, Tatiana, “Historical Implications of a Pattern of Dates at Piedras Negras, Guatemala”, *American Antiquity*, 25,1960, 454-475.

como soporte capaz de contener historia. Así la presente historieta es un buen ejemplo de cómo la contemporaneidad afectaba a los artistas pero sobre todo, cómo sus obras estaban repletas de información, las cuales necesitan ser descifradas por los investigadores del ramo de la historia, así como su hermana, la historia del arte. Los cómics, tal como la literatura y el arte, son principalmente mecanismos de transmisión de ideas, de opiniones, y también de un mundo existente cuando estos fueron creados, como si fuese la propia firma del tiempo, como un *carbono 14* intelectual, pasible de ser decodificado.

La presencia de la civilización maya también es visible en un trío de comics de Tarzan. Este conjunto de historietas se presenta con el título de *Tarzan and the Castaways*. Está dividida en tres volúmenes: *The lost island*; *Mayan Sacrifice*; y *Temple of the Virgins*. En realidad este conjunto de tres cómics están inspirados en la novela corta de Edgar Rice Burroughs inicialmente publicada en *Argosy Weekly* en 1941. Sin embargo, anteriormente a la publicación de esta novela corta, ya había sido transmitida en los cines una película titulada: *The new adventures of Tarzan* en el año de 1935[25].

La narrativa del cómic empieza cuando Tarzán salva a un joven guerrero maya, el cual lleva al héroe occidental hasta la ciudad de donde proviene el guerrero. Hasta aquí todo parece adecuado al lector que no conozca la obra, ya que en realidad la ciudad maya no se encuentra en ninguna región reconocida como "maya", pero sí en una isla remota del Océano Pacifico.

> *"In the present instance, I might go back to Ah Cuitok Tutul Xiu, the Mayan, who founded Uxmal in Yucatan in 1004 A.D.; and from him on to Chab Xib Chac, the Red Man, who destroyed Mayapan in 1451 and murdered the entire Cocom family of tyrants; but I shall not. I shall simply mention that Chac Tutul Xiu, a descendant of Ah Cuitok Tutul Xiu, motivated by that strange migratory urge of the Maya and by the advice of the Ah Kin Mai, or chief priest, left Uxmal with many of his followers, nobles, warriors, women, and slaves, and went to the coast where he constructed several large double dugout canoes and embarked therein upon the broad Pacific, never again to be heard of in his homeland. That was in 1452 or 1453. From there I might make a broad calendric jump of some four hundred eighty-five or six years to modern times and to the island of Uxmal in the South Pacific, where Cit Coh Xiu is king; but I shall not do that either, since it would be anticipating my story."*[26]

25 Young, William H. y Young, Nancy, *The great depression in America. A Cultural Encyclopedia. Vol. I A - M*, Greewood Press, Westport, 2007, 469.

26 Bourroughs, Edgar Rice, *Tarzan and the Castaways*, CreateSpace Independent Publishing Platform, [s.l.], 2015.

Durante toda la aventura los mayas son retratados como una cultura agresiva, sobre todo debido a los sacrificios humanos y al despotismo de los sacerdotes. La idea de sacrificio estaba tan marcada en el imaginario occidental que el cómic lo transmite de una forma llena de tensión a través del personaje de la joven la cual después de haber sido salvada por Tarzán entra en un estado de conflicto interno por haber escapado a lo que ella entendía como destino, de esta forma la joven maya siente que no fue capaz de honrar sus tradiciones. Con el paso del tiempo va comprendiendo que el sacrificio de otros es moralmente errado, a la vista de la civilización occidental, sin embargo en la parte final de la historieta, la joven decide sacrificarse para salvar la vida de Tarzán.

De este modo, curiosamente la protagonista abandona la concepción maya de sacrificio, la cual estaba asociada como un acto barbárico y sanguinario, para tener una nueva concepción de sacrificio, en el fondo adoptando el modelo occidental de esta práctica. En la realidad no se puede leer esta acción de otra forma que no sea una crítica occidental y anacrónica a la moralidad de los sacrificios humanos en el mundo antiguo mesoamericano, ya que este acto debió ser evitado al máximo y en última instancia es aceptable como acto altruista y/o de redención de un ser para con otro ser o para con su comunidad, siempre como un acto heroico. Este suicidio acaba por salvar la vida de Tarzán y le permite seguir su aventura.

En realidad este cómic está repleto de estereotipos relacionados con los mayas y también lleno de imposibilidades históricas. Mucho de este imaginario es totalmente ficticio, enmarcando la idea de sacrificio, la obsesión religiosa, y la existencia de una isla remota, los únicos elementos de una larga tradición de imaginarios que podemos relacionar con otras fases históricas en especial, con el final del siglo XIX y con las primeras décadas del siglo XX[27]. Desde el aspecto iconográfico, es notoria la influencia de las ruinas de Uxmal y de Chichén Itzá, el contrario no sería de esperar, ya que en el propio cómic se hace mención que las ciudades de la isla fueron hechas como réplicas de las verdaderas ciudades, llegando a existir un cenote sagrado para la práctica de sacrificios.

Tarzán es una obra de transición entre los cómics de DC, por lo que este no presenta los villanos mayas como sobrenaturales, sino como mortales, sin embargo es visible una crítica moral a los rituales y costumbres mayas, tal como sucede en otros cómics, esto significa que el mundo occidental reprime de una forma sutil toda la realidad que se distinga de su perspectiva moral, así el hecho del héroe combatir contra estos villanos, establece a los

27 Pimenta-Silva, Miguel. "Os antigos Maias no pensamento ocidental. Entre factos e mitos", *Cadmo, Revista de História Antiga*, 22, 2012, 228-246.

ojos del lector, una división clara entre el bien/mal, lo correcto/incorrecto, o lo justo/injusto, estando entonces implícito un carácter discriminatorio, tal como hemos destacado en otros trabajos:

> *"Common knowledge in that time came mainly from newspapers and magazines; so it was normal that they inspired comics. History also was an important part of comics. History always represented the past, reminding us that it is different from the present, like another reality, and for that reason it was a field with a lot of possibilities for the comics creators. The hero was normally a being of our time, our reality, but his adventures were associated with other realities. The rural as an opposition to the urban, were always a concept worked on literature, for this reason the jungle of Central America, and their civilizations was always a good theme for any chapter or issue. But the new scientific approaches, and the divulgation of the results, were damaging the old fashion mysteries. The solution for this problem was to apply the old theories of cross cultural encounters, the ideas of lost civilizations and Atlantis. From Doc Savage to Spider-Man, along the history of comics, many were the numbers that explored these ideas. One of the best and iconic examples is the three numbers of Tarzan dedicated to the ancient Maya, The lost island, Mayan Sacrifice and Temple of the Virgins. The racial supremacy was also present in it. Tarzan, the most innocent and pure of the white race, struggles with the Maya. Is a fight between races and worlds, and it is far from being the only case in comics. Normally the Maya are represented as villains or under the regime of a bad ruler. Of course there are exceptions, but few, mainly from the comics with an historical preoccupation to represent in a historical point of view the Maya."*[28]

Tolák es un cómic de origen chileno que ha tenido una repercusión limitada en la América Latina, sin embargo, es uno de los cómics clásicos de la obra artística de Julio Berríos. El dibujante siempre fue un amante de las culturas ancestrales americanas, por ese mismo motivo, no dudó en hacer de esos temas, la pantalla de fondo de sus obras, tal como confirmó en una entrevista:

> *"¿Por qué buscaste inspiración en pueblos indígenas cuando en esa época lo que todos hacían eran historietas de cowboys, de terror o de detectives? ¿Por*

28 Pimenta-Silva, Miguel, "Racist views of the maya: Racial discrimination contents in the historiography, mainstream culture and western thought from the age of the cross to the 21st century", en Alcántara, Manuel, Garcia Monteiro, Mercedes, y Sánchez López, Francisco coords., *Antropología: 56.º Congreso Internacional de Americanistas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2018, 287.

> *qué escoger ese universo, ese mundo de las culturas originarias? Apenas empecé a tener conocimiento y razón de la historia, me pregunté cómo y por qué había llegado la gente aquí a Sudamérica y buscaba los orígenes. Tengo varios libros de cultura mexicana, de los aztecas, de los mayas. Eso lo tenía de antes de dibujar en Zig-zag. En esa época también salía una publicación de editorial Codex que se llamaba Arterama y eso me educó. Haciendo mi trabajo de marmolista ya leía la Arterama, leía la fauna de Salvat. Ahí me interesó. A mí me gustaba leer mucho otros tipos de cartoons cortos*." [29]

Tolák, el joven guerrero maya es el nombre de un conjunto de historietas y también el nombre de la figura principal de las mismas. Se trata de un pequeño príncipe maya que buscaba aventuras para huir de su educación estricta cerca de los sacerdotes y de los escribas de su ciudad. Todo el cómic se encuentra muy bien estructurado, sobre todo porque se dedica a transmitir aventuras en un contexto histórico. Sus narrativas son de origen dramático, pero totalmente circunscritas a la posible realidad de los tiempos prehispánicos. Se nota la dedicación del artista y la influencia de determinadas lecturas en la construcción de las imágenes de los mayas. Por un lado, la narrativa muestra la existencia de un entendimiento de las dinámicas internas del pensamiento maya, dentro de las limitaciones historiográficas de su tiempo, y por otro lado, el grafismo realizado es fruto de un elevado proceso de estudio y de reproducción de características iconográficas de algunas obras maestras de los tiempos prehispánicos, sobre todo basados en murales, cerámicas y arquitectura. Sin embargo, la disponibilidad creativa del artista viene arriba con el cruce de varios estilos arquitectónicos. Esos anacronismos no son fruto del desconocimiento, sino de una opción estética de forma a agrupar en ciertos elementos gráficos, toda una tradición iconográfica maya capaz de resumir todo el proceso artístico maya, desde el preclásico hasta el posclásico.

La intención de transmitir historia a través del arte, aspecto que está muy presente en la cultura artística latinoamericana, es muy visible en todas las historietas de *Tolák*, de este modo los villanos y las aventuras no se basan en seres alternativos, sino en aspectos como la fauna, intrigas palaciegas y tensiones entre elementos distintivos de otras ciudades mayas. Al mismo tiempo, es visible en la narrativa una postura de análisis marxista de la historia, con recurso a las tensiones sociales, ya que es visible el cuidado de presentación de varios extractos sociales.

Siendo este conjunto de cómics un objeto de culto para coleccionistas,

29 Reyes, Carlos, "Julio Berrios: La inspiración étnica", *Ergocomics,* 2011, http://ergocomics.cl/wp/2011/02/julio-berrios-%E2%80%9Cla-inspiracion-etnica%E2%80%9D/ (consultado en 21/12/2020)

se quedó lejos del circuito generalista de la industria fuera de las fronteras de Chile y Argentina. De esta forma su presencia en este trabajo nos sirve para demostrar su impacto en los imaginarios colectivos occidentales, más bien sirve para demostrar las especificidades de los imaginarios y cómo estos pueden ser limitados a varios factores, como por ejemplo el idioma en los cuales están escritos y el origen geográfico de su precedencia. Interesante es verificar las implicaciones que estos casos tienen para la creación de imaginarios locales disonantes con otras realidades geográficas, las cuales no tuvieron contacto con el mismo contenido.

También en México la realidad prehispánica fue plasmada en el formato de cómic. Se pueden destacar las historietas de *Kalimán*, personaje con una origen muy específico solamente posible de ser entendida en su totalidad cuando se inserta el héroe y su creador en un tiempo político conturbado[30]. Las aventuras de *Kalimán* no fueron exclusivamente ambientadas en México, ya que solamente ha vivido una aventura en tierras mexicanas, específicamente en Bonampak.

La narrativa de esta obra es bastante dinámica. Kalimán y Solin, su leal amigo,viajan hasta México donde, debido a su fama, son recibidos en auténtica apoteosis. Ya en tierras mexicanas, Kalimán es abordado por una mujer, Mariela Mendoza, la cual es hija de uno de los más famosos y reputados arqueólogos, el profesor Ramiro Mendoza, quien trabaja cerca de las densas junglas lacandonas del sur de México. La mujer informa al héroe que en una de sus últimas cartas su padre le hizo saber que estaba a punto de encontrar la ciudad perdida de oro, en su nombre original *Yicu-Jol,* pero que temía por su vida debido a la codicia de los otros elementos de la expedición. Esta preocupación aparentemente se materializó, siendo que la misma mujer mencionó que en una carta posterior se daba a conocer el fallecimiento de su padre.

En la continuación de la narrativa, se descubre que la avioneta que transportaba a Kalimán, su amigo y Mariela, se accidenta en la selva chiapaneca obligando a los tres personajes a caminar por la densa jungla. Mientras eso, el lector queda consciente que el capitán Scott había mentido, y el profesor Mendoza estaba vivo. Estos estaban ubicados en Bonampak, donde se preparaban para partir para la expedición definitiva a la ciudad del oro que estaba ubicada en el fondo del lago de San Lorenzo. En esta expedición parte también un maya lacandón llamado Cham Maquó el cual siente que algo no se encuentra bien y hace el intento de retrasar lo máximo posible la llegada hasta la ciudad mítica.

30 L'Hoeste, Hector Fernandez. "Race and Gender in The Adventures of Kalimán, El Homère Increíble", en L'Hoeste H.F., Poblete J., eds, *Redrawing The Nation. New Directions in Latino American Cultures*. Palgrave Macmillan, New York, 2009, 56.

En otra parte de la selva lacandona encontramos a Kalimán y sus compañeros, los cuales logran llegar a Yaxchilán, allí consiguen caballos, logrando llegar transportados por estos a Tuxtla Gutiérrez. La jornada de los héroes pasa por una serie de aventuras que para el presente estudio no importa destacar. La narrativa avanza hasta el descubrimiento de las ruinas, las cuales ya estaban siendo saqueadas por los villanos. Sin embargo, la astucia y la fuerza de Kalimán superan todas las dificultades y todos los peligros, haciendo que el tesoro saqueado fuese nuevamente entregado a los descendientes de los antiguos habitantes de la mítica ciudad de oro, los cuales devuelven al fondo del lago los tesoros, así termina la narrativa.

Es visible que el artista se inspiró en muchos de los cánones artísticos mesoamericanos, en especial en los de la arquitectura maya. Tal como se pasa en otras historietas también en esta la temática maya se queda en un segundo plano siendo la acción principal el descubrimiento de las ruinas. Es interesante verificar que en esta historieta los villanos no son los mayas, sino un extranjero. Este hecho es también mucho más que una actitud ingenua por parte del artista y del guionista, se trata de una postura nacionalista ya que se procede a una defensa de las comunidades mayas y del patrimonio maya. Si existiesen dudas en relación a ese aspecto nacionalista y de defensa del patrimonio serían disipadas a través del acto de Kalimán que devuelve el patrimonio saqueado a sus orígenes.

Estamos pues delante de una historieta atípica, ya que mayormente como estamos verificando en el presente estudio la imagen de los mayas es por norma vinculada con los villanos y en muy raras excepciones vinculada con los héroes, más curioso es verificar que la totalidad de las historietas estudiadas con un origen latinoamericano, tienen esta postura de asociación de la cultura maya con el lado heroico de la historieta, al contrario de las demás obras de origen no latinoamericana. Existe entonces la percepción de una unificación en torno a las culturas originarias del continente americano por parte de las naciones latinas del mismo continente, pudiendo esta actitud ser comprendida como una postura intelectual de defensa de una identidad que a través del arte busca resistirse, luchando con las mismas armas que los demás.

Otro aspecto que se puede cuestionar es la razón de la utilización de un determinado espacio geográfico en detrimento de otros espacios geográficos, esto es aquello que motivó al autor para enfocarse en las ruinas de Bonampak y Yaxchilán y toda la zona adyacente de la selva lacandona, y no hacerlo como es costumbre, en las zonas arqueológicas del norte de Yucatán. Estamos seguros que esta selección ocurre como una opción efectiva de traer al público la cuestión indígena, particularmente en lo que dice respecto a la cuestión de los mayas lacandones, como uno de los pueblos mayas con una

mayor resistencia y resiliencia al mundo externo. Su utilización en la narrativa obliga a una localización geográfica limitada. Sin embargo, esto no explica la razón de la opción del uso de Bonampak ni de otra toponimia. Para explicar este aspecto es necesario remontarse a los años 40 del siglo XX para comprender el impacto de Bonampak en la historia de los mayas.

De igual manera que el autor *de Káliman* sea latinoamericano, él parece adoptar una postura distinta a otros autores latinoamericanos que produjeron obras referentes a la civilización maya. La gran diferencia está en la motivación ideológica, o quizá en la ausencia de la misma. Como ya hemos apuntado en otras investigaciones, algunos autores usan los cómics como plataforma de exposición de sus ideologías, las cuales parecen determinar la representación de los mayas como héroes o villanos:

> *"Es notoria la existencia de dos modelos de pensamiento y abordaje distintos cuando comparamos algunos comics latinoamericanos y comics de EE UU. La mayor diferencia es el posicionamiento de la civilización maya en el lado del bien y en el lado del mal, presentando a los mayas como héroes o como villanos. Este tipo de opciones obedece a un posicionamiento ideológico por parte del autor, que no solo efectúa este posicionamiento pensando en si mismo pero también pensando en su público. En cierta medida las novelas gráficas de origen latinoamericana, analizadas en este estudio, buscan reivindicar un despertar de consciencia; un cambio social; la reunificación del espíritu prehispánico, relacionado con su poder y memoria. Para eso, utilizan en particular la figura del guerrero como metáfora de resistencia, resiliencia y fuerza contra todas las adversidades externas. Tales discursos no pueden ser aislados de los movimientos del indianismo que aparecen en América en la segunda mitad del siglo XX como una respuesta al Indigenismo. El arte es entonces más un elemento de promoción de la defensa y apoyo a esos movimientos dirigidos para el indianismo."*[31]

Existen casos donde el autor y la obra se mezclan en una simbiosis perfecta. Tal es el caso de la obra de Hugo Pratt, *Corto Maltés*. Un pirata moderno, con un sentido de justicia peculiar y repleto de valores morales. Este personaje tiene numerosas aventuras, viajando por varias partes del globo terrestre. *Mu*, el continente perdido es la última aventura de *Corto Maltés*, originalmente lanzada entre los años de 1988 y 1991, sin embargo, la temporalidad histórica de la obra se delimita al año de 1925.

31 Pimenta-Silva, Miguel, "El indianismo en las novelas gráficas latinoamericanas. Los mayas en las historietas de Julio Berríos y de los hermanos Valdes R.", *Artelogie* [Online], 12, 2018.

Siendo su última obra con *Corto Maltés*, el artista y también guionista decide dedicar las aventuras del héroe a la búsqueda del misterioso continente perdido de Mu, sin embargo toda la narrativa está casi íntimamente conectada con la América Central. Conociendo el historial tanto del personaje como del artista, era de esperarse que *Corto Maltés* tuviese su última aventura cerca de las antiguas culturas amerindias. La narrativa no es muy compleja, pero puede eludir al lector en algunos momentos, siendo que una lectura oral y gráfica debe ser efectuada teniendo en atención todos los detalles.

Soledad, una de los personajes tiene su destino marcado con la gente de Mu, el continente perdido, siendo llevada misteriosamente lejos del alcance de Corto Maltés, propiciando la última gran aventura del mismo que durará 16 volúmenes de aventuras, hasta descifrar el secreto existente en Mu.

Más allá del precioso trabajo técnico de Hugo Pratt, quién era un artista y maestro de su estilo de cómic, es importante señalar la presente obra en nuestro estudio pues es reveladora de una corriente de imaginarios que proceden desde del siglo XIX. Ya que Mu, fue inicialmente introducida a nivel global por Agustine Le Plongeon en 1896, lo cual ubicaba el continente perdido en el océano Atlántico[32], sin embargo, años más tarde James Churchward[33], generalizó la idea del continente perdido, trasladando su situación geográfica hacia el océano Pacífico, a este aspecto se agrega que el mismo continente desapareció misteriosamente, salvándose solamente algunos pocos habitantes que se dislocaron hasta varias partes de la tierra, construyendo diversas civilizaciones distintas.

Hugo Pratt, bibliógrafo, bibliófilo empedernido y amante de las aventuras y de los paisajes exóticos, no dudó en dejarse influenciar por las narrativas de Le Plongeon y de Churchward, permitiéndose pincelar tal imaginario en la obra *Mu, el continente perdido*. Es por este motivo que la narrativa contiene numerosos aspectos iconográficos tanto de las culturas del norte, del centro y del sur del continente americano, sin olvidarse de la cultura de la Isla de Pascua. Aún es importante agregar otro aspecto que parece sumamente interesante, Hugo Pratt a la semejanza de Churchward y de Le Plongeon era

32 Sprague de Camp, L., L*ost Continents: The Atlantis Theme in History, Science, and Literature*, Dover Publication, New York, 1970, 44-46.

33 Churchward, James, *The lost continent of Mu*, Adventures of unlimited Press, Kempton/Amsterdam, 2007.

también masón[34] - pero fue imposible hasta ahora identificar su grado[35].

Así, como anteriormente fue mencionado la utilización de Mu es mucho más el reflejo de un simbolismo de una unidad fraternal e intelectual que una teoría fantasiosa de difusionismo civilizacional. Este aspecto de carácter biográfico no debe ser jamás olvidado por los intelectuales que tengan como deseo estudiar la obra de Pratt y los elementos iniciáticos existentes en la obra *Mu*.

Consideraciones finales

Queda demostrado con el presente estudio la importancia de tener en consideración los cómics como una de las principales fuentes de estudio referentes a la creación y divulgación de imaginarios occidentales en torno a la civilización maya.

Los artistas actúan, consciente o inconscientemente, como agentes de los imaginarios colectivos, sus obras se transforman en vehículos que plasman ideas, visiones e ideologías que condicionan las nuevas generaciones. Cada artista plasma sobre el papel una forma de entender la realidad maya, la cual está dependiente del recorrido biográfico del mismo autor, de sus lecturas, de sus viajes, de sus ambientes culturales. Así, quedan dos hipótesis, o el artista representa de una forma consciente el maya, o el artista es víctima de las representaciones que a lo largo del tiempo fue consumiendo y al final reproduce de forma inconsciente estos mismos modelos.

Los mayas son representados a través de tres modelos distintos: los héroes, los villanos y los figurantes. Curiosamente, son los autores latinoamericanos quienes más representan a los mayas como héroes, en contraste los autores occidentales prefieren destacar como héroes a los personajes occidentales relegando a los mayas o al rol de villanos o de personajes menores. Parece existir indicios de que la decisión de atribución de roles está directamente asociada a un carácter ideológico.

34 En seguida presentamos una cita referente a la relación de Hugo Pratt con la masonería: "L'altro necrologio non era meno sorprendente. Esprimeva ufficialmente il cordoglio della Massoneria per la morte di uno dei suoi fratelli più illustri. Ricordo che in quell'occasione feci una piccola inchiesta. Gli amici intimi di Pratt non sapevano della sua adesione al Grande Oriente. Ma quando domandai loro se erano sorpresi dalla notizia, mi risposero tutti allo stesso modo: sì, erano sorpresi, no, anzi, a pensarci bene non erano sorpresi perché da Hugo ti potevi aspettare di tutto." (D'Orrico 2009) D'Orrico, Antonio, "La balata del Pratt perduto", *Corriere Bella Sera Magazine*, 2009 https://www.corriere.it/cultura/09_aprile_27/magazine_pratt_peduto_5a692acc-3355-11de-b34f-00144f02aabc.shtml?z (consultado en 2014/10/12).

35 Desmond, Lawrence Gustave, *Yucatán through her eyes. Alice Dixon Le Plongeon, writer & expeditionary photographer*, University of New Mexico Press, Alburquerque, 2009, 95.

De acuerdo con los elementos gráficos de los cómics, existe una tríada de elementos que se repiten en la gran mayoría de estas publicaciones, que consiste en representar templos, en su mayoría en ruinas, jungla y elementos gráficos relativos al jaguar. La jungla y las ruinas están posiblemente vinculados a un vasto imaginario visual maya que retrocede hasta el siglo XIX, específicamente referentes a las litografias existientes en las obras de Benjamin Norman[36] y John Lloyd Stephens, con litografías de Frederick Catherwood[37], siendo las ciudades mayas del norte de Yucatán, aquellas que más veces son representadas en los cómics. Este último aspecto se conecta directamente con otra realidad, son esas mismas ciudades, aquellas que son más visitadas por turistas. Por otro lado, las ciudades menos visitadas, sobresalen en cómics con conjuntos de lectores más escasos.

Por último, pero no menos importante, debe ser destacada la importancia de realizars más estudios y ensayos relativos al cómic en general y particularmente a las temáticas americanistas en los cómics. Pero esa labor reside en las nuevas generaciones de americanistas. Hasta entonces, el presente estudio sirve como un incentivo y un llamado de atención a la necesidad e importancia de considerar el contenido de los cómics como un elemento fundamental para la historia de las mentalidades y para los estudios de historia, memoria y olvido.

36 Norman, Benjamin, *Rambles in Yucatán; or, notes of travel through the Peninsula, Including A visit to the remarkable ruins of Chi-chen, Kabah, Zayl, and Uxmal*, J. & H. G. Langley, New York, 1841.

37 Stephens, John Lloyd, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán*, Harper & Brother, New york, 1841; *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán*, Harper & Brother, New York,1845.

La musealización de Hernán Cortés en México: un 'nuevo' proyecto cultural para Tepeaca, Puebla

Isabel Fraile Martín
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Introducción

En este momento en que la vida se detiene en torno a una pandemia que paraliza al mundo y replantea nuestro modelo de vida no se abandonan, afortunadamente, las celebraciones que nos convocan a reflexionar sobre nuestra historia. Es gracias a ellas que se nos invita a dialogar y a proponer miradas frescas sobre circunstancias puntuales del pasado que, a día de hoy, analizamos desde otros prismas. En ese marco festivo que conmemora una fecha clave: 1521-1821, las interpretaciones de un suceso histórico tan importante para mexicanos y españoles, arroja múltiples atisbos sobre una serie de circunstancias que ahora, a través de diferentes perspectivas, acaparan nuestro quehacer académico e investigativo, y que son la excusa perfecta para reencontrarnos en este mundo virtual que hemos hecho tan nuestro y cercano en los últimos meses. Es precisamente a tenor de este argumento como podemos enmarcar el hilo conductor de este texto que nace, en gran medida, con la cadena de festejos que se han llevado a cabo, pese a las limitaciones existentes, en septiembre de 2020 para recuperar históricamente el momento en el que Hernán Cortés llega a tierras poblanas.

Concretamente me refiero a su paso por *Tepeyacac,* nombre con el que bautizaron los náhuatl a esta tierra y que viene a signifcar *'en la nariz o punta del cerro'*. Se trata de uno de los sitios clave de la política expansionista de Hernán Cortés ya que toma a esta localidad, denominada Tepeaca en la actualidad, como centro estratégico para sus incursiones militares a diversas poblaciones de una muy extensa región que hoy conforma el estado de Puebla. El entramado de pueblos diversos que estaban establecidos en esa zona ofrecía un complejo panorama político, económico y militar que no pasó desapercibibo

a los planes estratégicos del extremeño, quien impresionado por las capacidades militares de los ejércitos de la zona, no tuvo duda que Tepeaca sería el lugar adecuado para fundar la villa desde la que dominara los movimientos de la zona en búsqueda de su objetivo principal, vencer al pueblo mexica[1].

En paralelo a su política militar, durante la estancia de Hernán Cortés en este espacio ocurren varios sucesos importantes que han sido ampliamente estuadiados por los historiadores especializados en el periodo. Por un lado, con el extremeño se funda en Tepeaca el Primer Cabildo de Puebla y del Centro de México, que recibirá el nombre de la Villa de Segura de la Frontera. Por otro lado Cortés, en su papel de informante real, escribe desde Tepeaca al Emperador Carlos V la que sería su Segunda Carta de Relación, con fecha del 30 de octubre de 1520, y en la que solicita los refuerzos a La Española que le ayuden a prepararse para la toma de México[2].

Por consiguiente, y en aras de homenajear este hecho histórico, se han realizado seminarios y congresos de investigación[3], programas y documentales especiales, así como la publicación de libros y actos de celebración diversos que han puesto sobre la mesa, entre otras cosas, el calado patrimonial de un territorio marcado por la llegada de Cortés que, aún en la actualidad y pese a lo controversial del personaje legendario, sigue muy presente en el interior del municipio. Aunado a los motivos históricos y tradicionales que rememoran los propios vecinos, no debemos olvidar que en el corazón de su traza urbana permanece un edificio particular, el que fuera la morada del conquistador, hacia donde se dirige el interés de las siguientes páginas.

....

1 Para mayor información sobre el complejo panorama político al que se enfrenta Hernán Cortés en esta zona véase: Gómez García, Lidia y Tlatelpa Garrido, Cristóbal Arturo, "Tierra llana y a partes áspera y montuosa: la relevancia de la fundación de Villa Segura de la Frontera (Tepeaca, Pue.)", en Fraile Martín, Isabel ed., *500 años de la Villa Segura de la Frontera al Tepeaca de hoy. Primer Cabildo de Puebla y del Centro de México,* Gobierno del Estado de Puebla, Ayuntamiento de Tepeaca, Puebla, 2020, 17-67.

2 Díez-Canedo Flores, Aurora, "Hernán Cortés" en Camelo, Rosa y Escandón, Patricia ed., *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española Tomo 1: Historiografía civil,* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2012, 55

3 Destacado en el contexto mexicano ha sido el Congreso Virtual Internacional "De conquistas, luchas e Independencia. Entre los quinientos años de la caída de México-Tenochtitlán y el Bicentenario de la Independencia de México" llevado a cabo en la UNAM del 23 de noviembre al 3 de diciembre del 2020.



Fig.1: *Fachada del Museo Casa de Cortés de Tepeaca.*
Imagen cedida por Alejandro Figueroa Romo.

La casa de Cortés, reclamo del patrimonio edificado de Tepeaca

En contra esquina de la actual Presidencia Municipal o Ayuntamiento se encuentra la comúnmente conocida como Casa de Cortés, edificada en el solar que se presupone que los antiguos pobladores destinaron a modo de privilegio para Hernán Cortés y su familia cuando llegaron a esta zona[4]. Aunque se han publicado recientemente algunos datos relativos a los derechos del conquistador a la recepción de solares o sitios, así como la sucesión testamentaria de los mismos, encaminamos nuestro enfoque hacia la estructura en sí del espacio y a los usos actuales del mismo, pues como otros muchos inmuebles del periodo han recorrido diferentes modas y costumbres a lo largo de su dilatada historia. No obstante, pese a los numerosos giros que han marcado su particular trayectoria, la casa nunca ha perdido el signo de su identidad al tratarse de una construcción de vital importancia en el patrimonio edificado del municipio y desde donde el extremeño mantenía correspondencia con el Emperador Carlos V[5].

4 Los especialistas aseguran que para el año 1520 Cortés y su familia estaban ocupando simultáneamente la zona prehispánica y la guarnición, mencionada en el *Resumen Integral de México a través de Los Siglos*, pero en ambos casos no se corresponde a la traza final de 1543. Rivero Pastor, Aldo R. y Barquero Días Barrriga, Rafael, “Patrimonio cultural edificado de Tepeaca”, en Fraile Martín, Isabel ed., 110.

5 Cordero y Torres, Enrique, *Guía turística de Puebla,* Centro de Estudios Históricos de Puebla, Fotolitografía Leo, México, 1968, 71.

La Casa de Cortés en Tepeaca nos remite a una vivienda de considerables proporciones y un solo nivel, construida en el siglo XVI y con diversas alteraciones a lo largo del tiempo. Del momento original se conserva la traza de la casa y se mantienen algunos elementos puntuales, como el caso de las elevadas ventanas con herrería y de pequeño tamaño que permanecen en los patios. A ese primer momento, a consideración del cronista René Huerta Ramales, pertenecen los tres patios que iluminan y ventilan la vivienda: el primero y principal sirve de acceso al resto de las estancias; el segundo alberga un pequeño jardín y el tercero se usaba en origen para las caballerizas[6]. Atendiendo las investigaciones más recientes, se refuerza la idea de que las partes más antiguas del edificio van a ser el patio principal y las crujías que delimitan la casa, tanto la frontal como las perimetrales[7]. En cuanto a la distribución del espacio, se aprecia su articulación en gran medida entorno al mencionado patio principal, el mismo al que llegamos inmediatamente después de acceder a la vivienda.

Entre las salas que rodean este patio resalta una en particular conocida como el 'salón de las pinturas', una habitación rectangular de considerable tamaño que, tras su última restauración, ha puesto al descubierto el delicado trabajo pictórico que sobre los muros de la estancia ornamentaba el lugar desde los primeros tiempos. Se trata de una pintura mural que dibuja una serie de grecas en la parte superior de la estancia, elaboradas según los cronistas al estilo tequitqui[8], que el propio Moreno Villa refirió como el arte mestizo producido en América como resultado de la interpretación de los indígenas acerca de las imágenes traídas de Europa[9]. Es de sumo interés tener en cuenta que en este espacio, bajo las reconocidas grecas, encontramos una serie de representaciones heráldicas, hoy desaparecidas en su dibujo central, que reproducían en origen el escudo de la Casa de Cortés[10]. Estas referencias pic-

6 El cronista hace un minucioso repaso de las condiciones en las que se encuentra la casa, así como de las colecciones que alberga en su interior para un amplio reportaje que puede verse en: Huerta Ramales, René, "Conoce la Casa de Hernán Cortés ubicada en Tepeaca", *Radio TK*, 2017, https://youtu.be/gtXD2NFqGak (Consultado el 5/02/2021)

7 Rivero Pastor, Aldo R. y Barquero Días Barrriga, Rafael: 'Patrimonio cultural edificado de Tepeaca', 115.

8 Huerta Ramales, René, "Conoce la Casa de Hernán Cortés ubicada en Tepeaca", *Radio TK*, 2017, https://youtu.be/gtXD2NFqGak (Consultado el 5/02/2021).

9 Moreno Villa acuñó el término de tequitqui para referirse al estilo inconfundible que fusiona la cultura europea y originaria de los pueblos del nuevo mundo y que permeó con facilidad en las construcciones, sobre todo en las esculturas, que se crearon a lo largo del siglo XVI. Véase al respecto Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, El Colegio de México, México, 1948, 9.

10 No existe a día de hoy una investigación formal que analice e interprete el sentido iconográfico de esta serie de pinturas murales, sin embargo, los cronistas de Tepeaca aseguran

tóricas fueron intencionalmente eliminadas en periodos más tardíos, lo que evidencian la evolución histórica del lugar y, a su vez, las diferentes inercias y transformaciones que ha sufrido el sitio a lo largo del tiempo.

A reserva de las distintas alteraciones en el interior de la vivienda, el edificio presenta una fachada de alegre colorido, construida ya en el siglo XVIII a base de petatillo y talavera; se trata de un elemento que por su alternancia cromática confiere vistosidad a un conjunto arquitectónico que si bien es sencillo en apariencia, gracias al cromatismo de la talavera y al remate de las yeserías blancas en la parte superior, consigue un acabo final que transmite una sencilla elegancia. De igual manera, en el contexto urbanístico del lugar, la casa se presenta con una fachada que dialoga armoniosamente con otras edificaciones del perímetro central del municipio, como la imponente Casa de Virreyes, al otro lado del Palacio Municipal, conservando ambas un trabajo muy similar. Al interés artístico de la Casa de Cortés debemos sumar su invaluable testimonio histórico que ya queda reflejado junto a su acceso principal, donde hallamos una placa cuya inscripción relata: *"Don Hernando Cortés firmó aquí el 30 de octubre de 1520 la segunda de sus cinco "Cartas de Relación",* motivo por el que se considera, como ya hemos señalado, uno de los edificios más relevantes del patrimonio edificado del municipio.



Fig.2: *Placa conmemorativa a Don Hernando Cortés* en la Fachada del Museo Casa de Cortés de Tepeaca (Detalle). Imagen cedida por Alejandro Figueroa Romo.

que tenían ese discurso que enlazaba lo prehispánico con la figura del conquistador extremeño. Véase para ello el referido documental: Huerta Ramales, René, "Conoce la Casa de Hernán Cortés ubicada en Tepeaca", *Radio TK*, 2017, https://youtu.be/gtXD2NFqGak (Consultado el 5/02/2021)

Los espacios de Cortés, la institucionalización del personaje

En la esfera nacional son muy pocos los recintos que se asocian a la imagen de Cortés en términos institucionales. Sin duda el más representativo es el Palacio de Cortés de Cuernavaca, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) quien dispuso del espacio generando el Museo Regional Cuauhnáhuac, destinado al resguardo y conservación del patrimonio histórico de la zona[11]. El antiguo palacio despliega en el primer nivel una importante colección acerca de la riqueza de la región y la tradición de los pobladores que habitaban el lugar a la llegada de Cortés, mientras que en la planta alta los contenidos se enfocan al periodo de la conquista y dentro de ésta se analiza la incursión de Cortés en la comarca. Más allá de este escenario y a reserva del lugar al que nos referimos en este texto ubicado en Tepeaca, en clave nacional no tenemos constancia de ningún otro espacio que se vincule a la figura del extremeño.

En el ámbito internacional en cambio la imagen de Cortés aparece en diferentes escenarios de España, especiamente enlazados a su Extremadura natal donde su figura forma parte de un mayor número de espacios simbólicos. Sin embargo, pese al calado del personaje, tampoco han florecido proyectos institucionales que se centren en la vida y obra del conquistador. En Medellín, su lugar de origen, es donde lógicamente se encuentran un importante número de referencias al personaje a pesar de que con el devenir histórico el lugar ha tenido pérdidas patrimoniales significativas. Este municipio fue uno de los enclaves más afectados de Extremadura por la invasión francesa de 1808, cuando el ejército ocupante arrasó con gran parte de las construcciones de la zona he hizo prácticamnete desaparecer, entre otros espacios, el lugar donde vivió Cortés sus primeros momentos. En los últimos años, las distintas administraciones se han volcado en recuperar ciertos recintos de interés para la historia de esta localidad, que conserva desde importantes restos romanos hasta la mítica casa de Cortés, mientras espera abrir un museo dedicado a su figura aunque sea en otro enclave del municipio que no haya sido tan deteriorado como la referida casa histórica a cuyos restos, por otra parte, podemos acercanos gracias a las ventanas arqueológicas dispuestas en el sitio[12].

11 Puede visitarse el lugar a través de su espacio en la red: https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/249-museo-regional-cuauhnahuac-palacio-de-cortes (Consultado el 30/08/2021)

12 *El País,* Madrid, 15 Feb. 2019, Olaya, Vicente G., "La casa natal de Hernán Cortés, en Medellín, vuelve a la luz". Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/02/13/actua-

Por estos motivos se vuelve extraordinario que Tepeaca mantenga en activo el lugar que había podido ocupar el conquistador a su llegada a esta zona de México y que aunque esos territorios donde se asienta la construcción hayan sido alterados con el paso del tiempo, finalmente conservan parte de la casa primigenia y mantienen el recuerdo en el imaginario colectivo, pues nunca se ha desprendido el espacio físico del nombre 'Casa de Cortés'.

A reserva de los avatares del tiempo y los múltiples usos a los que se ha visto sometido este espacio del centro de Tepeaca, cuenta con unas circunstancias particulares que nos acercan al inmueble a su uso como un bien de carácter cultural. Para ello hay que remontarse al último cuarto del siglo XX y a las acciones gubernamentales del Dr. Alfredo Tosqui Fernández de Lara. El que fuera Gobernador del Estado de Puebla entre 1975 y 1981 propicia la adquisición de esta propiedad y la incorpora al patrimonio edificado estatal. Las gestiones para la compra inician en 1978 después de que los diferentes gobiernos anteriores, tanto estatales como municipales, hubieran hecho numerosas intervenciones en el espacio y llegara al gobierno de Tosqui en unas condiciones realmente lamentables. Numerosos testimonios de los habitantes de Tepeaca mantienen la leyenda de que todos los ocupantes de la casa, a lo largo del tiempo, seguían buscando el tesoro escondido, abonando con ello a la leyenda generada de que Cortés había enterrado parte de sus riquezas en este lugar y con el empeño de encontrar dicho tesoro fueron múltiples los actos de intervención –no precisamente digna- de cada una de sus partes[13].

El abandono y el ultraje al que se había sometido el inmueble no limitó al gobierno de Tosqui para tener claro su nuevo uso, mismo que quedó especificado en el instrumento de compra de la propiedad, donde se señala que la casa que tiene el número 110 de la Calle Colón de Tepeaca, se escritura a nombre del Gobierno del Estado de Puebla para que se extienda exclusivamente como un espacio cultural del estado dentro del municipio de Tepeaca[14]. Teniendo en cuenta esta claridad de intenciones desde la compra del inmueble, el expreso deseo del uso cultural del mismo quedará reflejado en el resto de los documentos que a partir de ahora se refieran a la casa y también de esta manera es como aparece formalmente registrado años más tarde.

Entrados en la década de los 90 el gobierno estatal transfiere el bien in-

lidad/1550071115_748357.html (Consultado el 23/08/2021)

13 Esta es una de las leyendas más populares que aún a día de hoy se sostienen en la localidad con respecto al paso de Cortés y su estancia en este lugar (en conversación con los miembros del gobierno municipal actual).

14 La compra queda registrada en la Notaría de Puebla número 22, en el volumen 87, Instrumento 5168, con fecha del 15 de febrero de 1978 (documentos inéditos del ingeniero Víctor Manuel Juárez Palacios)

mueble en comodato al gobierno municipal de Tepeaca para que disponga de él, subrayando el sentido cultural que se debía dar al mismo. Es de este modo cómo con fecha del 5 de diciembre de 1993 se celebra la 1ª Acta Constitutiva mediante la cual se oficializa ante el Ayuntamiento y toda la comunidad el carácter cultural del edificio. El oficio se lleva a cabo por los miembros del consejo administrativo del recien inugurado bajo el nombre 'Museo Regional de Historia Casa de Cortés de Tepeaca, Puebla'. Este amplio consejo incluye la participación activa de personalidades de diferentes ámbitos de la cultura y el conocimiento e involucra a la Fundación Histórica Cultural Tepeyacac; el Club Rotario de Tepeaca ACE; el Taller de Estudios Históricos Camaxtle; la Fundación metropolitana Villa de Crespo con su presidenta, la Lic Irma Gómez Sedano; El Colegio de Restauradores de Puebla, con la representación de los arquitectos Silvia y Leopoldo García; la colaboración de la Fundación Norteamericana Earthwatch, con la Mtra. Adriana Torres; así como la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) con el arquitecto Jaime Ibarra. Todos ellos estaban acompañados por el Presidente Municipal de Tepeaca, en ese entonces el Lic. Humberto Aguilar Viveros; junto al Regidor de Gobernación, el Dr. Ricardo Acuña Quesada y el Regidor de Educación, el Sr. Adolfo Huerta Gamboa. El equipo administrativo del Museo quedaría conformado por quien sería más tarde el cronista oficial del municipio, René Huerta Ramales, que funge como Secretario; Pablo Cid Cristóbal como Tesorero; la Mtra. Dulce María Vázquez Ruiz como museógrafa y el Ingeniero Víctor Manuel Juárez Palacios que además de ser el vocal de enlace con los diferentes organismos implicados ejercía, a su vez, las funciones propias del Director del Museo[15].

Las acciones emprendidas por todos ellos fueron determinantes para echar a andar un proyecto que pretendía depender lo menos posible de los distintos poderes de gobierno, tanto el estatal como el liderado desde el ámbito local. El nuevo uso del espacio y sus recientes posibilidades de ejercer un papel protagónico en la agenda cutural del municipio consiguieron que, poco después de haberse inaugurado el museo, se constituyera como una sociedad civil bajo el siguiente nombre: 'Museo Casa de Cortés en Tepeaca, Puebla'. De esta manera queda registrado en la Notaría Pública nº 2 de Tepeaca, volumen 48-num. 4016, el día 19 de julio de 1994[16]; tan sólo siete meses más tarde

15 Agradezco al Ingeniero Víctor Manuel Juárez Palacios su generosidad infinita al compartirme de manera inédita el material y la documentación que acredita la historia de este museo y, muy especialmente, los datos relativos a la conformación jurídica y oficial de dicho espacio.

16 Los detalles de estos movimientos de uso así como los permisos solicitados a las autoridades pertinentes forman parte de un archivo documental donde se relatan todos estos pormenores compartidos por el ingeniero Juárez.

de que el inmuebe abriera sus puertas como museo.

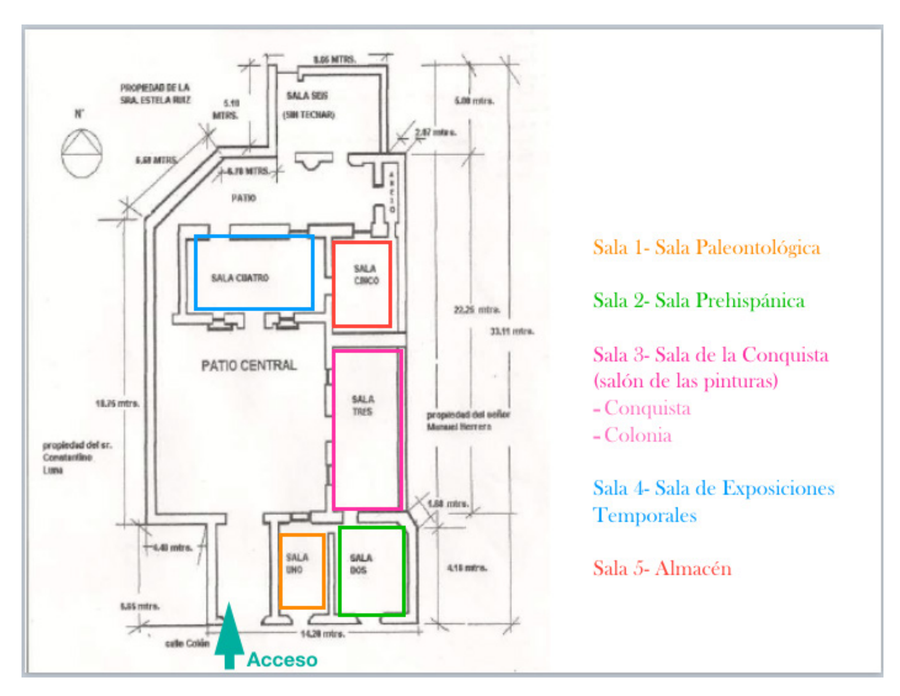


Fig.3: *Plano del Museo Casa de Cortés* (cedido por Víctor Manuel Juárez Palacios). Redistribución de los espacios (Isabel Fraile)

En las labores de rescate del edificio, desde la limpieza del mismo hasta la dignificación de cada una de sus áreas, fue muy valiosa la participación ciudadana que desinteresadamente apoyó a este grupo de emprendedores y se puso a quitar escombros, limpiar pavimentos para mejorar el aspecto interno y acicalar los novedosos hábitos con los que se apresuraba el destino de un sitio histórico que se había abandonado por largo tiempo. El resultado del trabajo colectivo, que tuvo ocupada a buena parte de la población durante varios meses de 1993[17], dio origen a la distribución de los espacios y al museo que vemos hoy. El recinto finalmente se presenta ante el público como un lugar conformado, en principio, por tres salas abiertas al circuito expositivo y articuladas del siguiente modo:

1ª) Sala 1- Sala Paleontológica: en la que se muestran fósiles de la región

17 Juárez Palacios, Víctor Manuel, *El impulso de la historia y la cultura en Tepeaca* (memorias / material inédito)

procedentes del Pleistoceno, con referencias al mamut o el bisonte; a los que también se añaden muestras de camellos y caballos.



Fig.4: *Vista del montaje expositivo en la Sala 1 con contenido paleontológico.* Imagen cedida por Alejandro Figueroa Romo.

2ª) Sala 2- Sala Prehispánica: en la que se presenta una ampllia explicación sobre la fundación de Tepeyac, así como de los distintos pueblos habitantes de la zona en ese periodo. Aunado a ello se exhibe información valiosa acerca de los procesos migratorios y la antigua historia del mercado, origen remoto del actual *tianguis* que prevalace en nuestro tiempo, uno de los más legendarios y representativos de la zona que sobresale entre las relaciones socioeconómicas de los tepeaquenses.



Fig.5: *Vista del montaje expositivo en la Sala 2 con la colección prehispánica.* Imagen cedida por Alejandro Figueroa Romo.

3ª) Sala 3- Sala de la Conquista (salón de las pinturas): es la más grande de las tres y su contenido se estructura en dos partes. En la primera se centra la exhibición en el momento propio de la conquista, haciendo referencias históricas a los acontecimientos destacables del momento vinculados a Tepeaca. En ese espacio se exhibe, por ejemplo, una copia de la Segunda Carta de relación de Hernán Cortés dirigida al Emperador Carlos V, uno de los documentos históricos más importantes que no sólo vinculan a Cortés con Tepeaca sino con la propia casa que hoy sirve de museo. En esta primera sección de la sala también se exhibe un interpretación del rostro de Cortés, a través de un busto de bronce.



Fig. 6: *Vista parcial de la Sala 3 cuyo contenido se destina a la Conquista. Al centro se aprecia el busto de Hernñan Cortés junto a una espada.* Imagen de http://excursionesdiversas-detlatoani.blogspot.com/2012/01/casa-de-hernan-cortes-en-tepeaca-puebla.html

En una segunda parte de la sala, destinada a la colonia, el discurso museográfico se centra en la presentación de una serie de fotografías que recalan en la importancia de los monumentos arquitectónicos del lugar: desde la propia Casa de Cortés al impresionante convento franciscano, pasando por la excolecturía o el antiguo aljibe; todos ellos, emplezamientos emblemáticos del pasado novohispano del municipio. En paralelo al conjunto de fotografía arquitectónica, en esta misma sección se exhiben las historias familiares de algunos personajes ilustres de la localidad, acompañadas de imágenes de los diferentes alcaldes que ha tenido el Ayuntamiento. La idea es generar un discurso en la retina del visitante que le muestre la evolución de la localidad desde la propia fundación hasta la época más reciente.

Además de las tres salas mencionadas y los contenidos de cada una de ellas, el museo comprende otros dos espacios situados al fondo del patio principal, que se corresponden con las Salas 4 y 5. La Sala 4 se iba a destinar para exposiciones temporales aunque al momento de paralizarse el museo no tenía ninguna colección asignada. Había ejercido, sin embargo, como habita-

ción receptora de los objetos exhibidos en la Sala 3 cuando ésta se restauró en 2017 para recuperar el trabajo pictórico de los muros que correspondían a su etapa original. Se trató de un proceso complejo de intervención que estuvo a cargo de la restauradora Elsa Josefina López Sánchez, quien pese a las habituales limitaciones económicas hizo un trabajo notable, dotando al espacio en general y a las pinturas en particular, de parte del decoro que tuvieron antaño. En cuanto a la situación de la Sala 5 podemos decir que es el espacio menos favorecido de todo el cojunto, al que ni siquiera las diferentes labores de rehabilitación realizadas hasta la fecha han logrado adecuar a las necesidades mínimamente requeridas para funcionar como almacén y lugar de trabajo. La escasa partida presupuestal a la que se enfrentan este tipo de proyectos culturales no alcanza a menudo ni para dotarlo del mínimo mobiliario necesario; se trata de una habitación que resguarda enseres laborales para el personal del museo a la par que sirve de lugar de almacenaje de piezas no exhibidas, de documentos históricos de interés y demás instrumentos administrativos[18].

Aunque la totalidad del conjunto ha sufrido un atractivo proceso de mejora apreciable en muchos aspectos del inmueble y se le ha dotado de elementos necesarios para su itinerario museográfico, el museo en sí aún tiene camino por recorrer para estar en condiciones saludables en otros aspectos básicos que irían desde la impermeabilización de algunos muros, en los que son apreciables las humedades; hasta cuestiones tan necesarias como la creación de baños dentro del museo o un lugar adecuado para ejercer las labores de investigación, dotado con los intrumentos necesarios.

A pesar de ello, el museo ha desarrollado una agenda de actividades que le ha permitido canalizar todo su potencial cultural, enraizándolo con la comunidad a través de acciones diversas. Las numerosas labores de vinculación que se han gestionado a lo largo de todo este tiempo han servido, en gran medida, para que el museo no sólo fuera un lugar reconocido entre sus vecinos sino que, además, asistieran a él con frecuencia y lograran incorporarlo a sus rutas cotidianas. De hecho el Museo Casa de Cortés ha sabido sortear una serie de encuentros dirigidos a su comunidad y vinculados a tres aspectos cruciales: el desarrollo de exposiciones temporales[19], la calendarización de

18 En el referido documental que se hace poco después del temblor acaecido en Puebla en septiembre de 2017 se evidencia, además del daño que ha causado el temblor en el inmueble, el estado en el que permanece el almacén del museo ubicado en la Sala 5 de nuestro plano del recinto.

19 Entre las notas conservadas por quien ejerció de Director del Museo durante muchos años, el Ing. Juárez, se relatan toda una serie de exposiciones, la gran mayoría soportada con obras de carácter fotográfico, pero de las que no se detalla ni el año de exhibición ni la duración de las mismas. Cabe destacar, no obstante, algunos títulos de interés como: *Expo-*

conferencias especializadas[20] y la elaboración de actividades de integración, como resultado –sobre todo estas últimas- del interés por parte de la directiva del museo en generar comunidad dando continuidad a las costumbres y tradiciones de la zona, las cuales encontraban un espacio y un tiempo para llevarse a cabo en el interior del museo[21]. Todo ello, muy posiblemente, haya sido trazado sin responder a una planeación excesivamente premeditada lo que, en cualquier caso, no mitiga los esfuerzos constantes por lograr un resultado que más allá de las estadísticas, lograba generar un sentido de comunidad interesante y a tener en cuenta en una semblanza de esta naturaleza.

A modo de consideraciones finales

Más allá de las áreas de oportunidad que presenta el recinto, sobre todo desde el punto de vista de su arquitectura –constatemente necesitada de intervenciones- y las condiciones reales en las que se encuentra su mobiliario funcional, es más urgente, y a la vez delicado, generar un reajuste en la misión y los contenidos mismos del discurso museográfico. No se puede perder de vista que se trata de un museo vínculado firmemente a la figura de Hernán Cortés quien, además de haber sentado las bases para la fundación del municipio, escribió en ese mismo lugar su segunda carta de relación, hecho histórico de gran calado que bien debiera atenderse dentro del propio discurso con mayor relevancia y que a la fecha hoy, sin embargo, es una de sus ausencias más notables.

Después del trabajo de rescate del edificio y el interés permanente para

sición de Caricatura Mexicana. Mtro. Ulises Bernal; la *Muestra Documental y Fotográfica de la imagen del Niño Doctor de los Enfermos de Tepeaca;* una *Exposición de Grabados de la propiedad del Maestro Mario Riestra*; y la destacada *Exposición de restos fósiles del Pleistoceno "Mamuts Mexicanos"*, por ser un recordado trabajo en colaboración con el Museo Universitario Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

20 Lo mismo ocurre para el caso de las conferencias que se enlistan de manera seriada pero que difícilmente logramos ubicar en el tiempo. Sin embargo, también en este campo son notables las aportaciones que hace el museo con intervenciones como las del arqueólogo Eduardo Merlo Juárez, quien inauguró estas dinámicas exponiendo sobre la *Historia de Tepeaca* en 1994, o años más tarde haciendo lo propio con el tema *La Cultura del pulque* (2010). Intervenciones de otros perfiles como el del arquitecto Antonio Ibarra para hablar acerca de *La restauración de monumentos Coloniales*; o el maestro y cronista Alejandro Contla quien expuso sobre *Los códices de la Tierra*, abriendo por lo tanto el abanico de conocimiento a diversas líneas de interés, todas ellas presentes en los fondos y colecciones del propio museo.

21 Han sido muy variadas las labores con las cuales el museo se ha vinculado a la comunidad, brindado una agenda notable de actividades que han ido desde Noches de Cine y obras de teatro, hasta pastorelas de Navidad y conciertos de música, pasando por talleres y festivales que han servido al museo para convertirse en lugar de encuentro entre los vecinos.

dotarlo de una actividad ilustrativa que hiciera justicia al propósito de su compra, destinando su gestión al ámbito cultural, resulta alarmante que el museo permanezca cerrado al público desde hace meses. Es por ello de gran interés la flamante propuesta de su relanzamiento por parte del Gobierno del Estado, quien a través del Secretario de Cultura, el arquitecto Sergio Vergara, expuso la intención de impulsar a Tepeaca dentro de la nueva política cultural del estado, formando parte de una campaña que pretende generar corredores culturales en aquellas comunidades que tienen grandes tesoros patrimoniales escondidos o poco conocidos hasta ahora[22]. Para el caso particular de Tepeaca, debe considerarse el impulso del Museo de la Casa de Cortés que sería, entre otros elementos, uno de sus principales atractivos para incorporar al municipio en esta nueva lectura turística[23].

Los que levantaron el museo en su momento, al igual que otros amantes de la cultura y la historia se preguntan sobre el papel del museo dentro de este plan de rescate. Más allá de las notas de prensa por las que hemos conocido acerca de esta nueva política, existe un vacío informativo en cuanto al plan específico del relanzamiento del museo, por lo que cabe preguntarse en este marco conmemorativo del V Centenario de la llegada de Hernán Cortés al municipio: ¿dónde quedará la imagen del extremeño en todo esta nueva misión?, ¿se mostrarán realmente las distintas facetas del personaje histórico, aquellas donde se incluyan las nuevas miradas vertidas a lo largo de las últimas décadas?. Como muestra de ello, sírvanse las de este año fructífero para tal efecto por ejemplo; o ¿acaso simplemente se relegará su legado a la presencia de su busto, sin mayor acento en el impacto realmente profundo de su paso por estas tierras, analizando con ello todo lo que Cortés supuso en su pasado histórico y en el asentamiento de las bases de lo que, a día de hoy, es Tepeaca?.

A lo largo de esta investigación, hemos sido conscientes de la labor ardua y a veces incluso titánica que han llevado a cabo quienes han levantado este proyecto de la nada. Especialmente memorables son las intervenciones

22 Para ver más detalles de la noticia véase: *La Jornada de Oriente,* Puebla, 28 Sep. 2020, Carrizosa, Paula, "Sergio Vergara presentó los corredores culturales, programa para recuperar espacios de tradición" https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/corredores-culturales-tradicion/ (Consultado el 23/08/2021)

23 El municipio cuenta con una imagen religiosa muy representativa que se ha convertido en una de sus particularidades más interesantes. Se trata del Niño Doctor, cuya devoción generalizada y acrecentada en los últimos años ha derivado en un interés novedoso hacia Tepeaca, convertido de un tiempo a esta parte en un atractivo centro de turismo religioso. Para mayores informes al respecto véase: Jiménez Medina, Luis Arturo y Aguilar Rocha, Irving Samadhi, "Apuntes desde la Filosofía y la antropología sobre el culto al Niño Doctor en Tepeaca, Puebla", *Antrópica, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades,* México, Año 2, Vol. 2, núm. 4, 2016, 41-55.

y acciones diversas del ingeniero Juárez y la museógrafa Vázquez, cariñosamente conocidos como Manolo y Dulce, quienes pusieron todo su empeño y profesionalidad en sacar este proyecto adelante y a quienes sirvan estas humildes palabras de gratitud y reconocimiento. Ellos lideraron un proyecto que empezó por la recuperación de todo un espacio específico, aquel donde transcurre el hecho histórico, el mismo que fue ultrajado a través de los años y prácticamente abandonado en su propia morfología arquitectónica. Un equipo de personas que, apoyados en una gran base anónima, reavivaron el edificio y lo dotaron de cierta dignidad, proyectando en el mismo aquellos elementos que eran necesarios para una nueva rutina, la propia del museo.

Después de estas casi tres décadas y a pesar de todas las adversidades existentes, el Museo Casa de Cortés ha tratado de mantener sus instalaciones del mejor modo posible, aunque han sido notorios los deterioros constantes a los que se ha sometido. Algunos de ellos provocados por el inevitable paso del tiempo y otros más claramente visibles tras hechos puntuales –como los derrumbes paulatinos que sufrió la estructura tras el temblor de septiembre de 2017, por ejemplo-[24]. No obstante, hemos visto como a lo largo de estos años no sólo se le ha dado forma interna a la casa para readaptarla a museo sino que además, se le ha otorgado una rica vida paralela a través de sus actividades, necesarias por otra parte, para mantener cautivo al público local.

En el marco de este V Centenario de la llegada de Cortés a la zona, llama la atención el silencio del edificio, cerrado al público en general, en espera de una promesa de mejora que sin deslindarse del zarpazo político –como en la mayor parte de los espacios culturales del país- espera encontrar de nuevo su sitio. Igual que nosotros esperamos, expectantes ante los hechos, que Cortés y su Casa en Tepeaca nos arroje nuevas miradas y reflexiones en este proyecto de reactivación de la economía y el turismo de la zona, que esperemos pronto vea la luz y nos permita volver al museo para reencontrarnos con la legendaria morada del extremeño en el altiplano de Puebla.

24 En la zona de Amozoc y Tepeaca se vieron afectados 43 edificaciones, entre ellas, el Museo Casa de Cortés. Conocer más datos de la afectación de inmuebles en la zona véase la nota de prensa, *La Jornada de Oriente,* Puebla, 23 Jun. 2020, Carrizosa, Paula, "Por sismo de hoy, secretaría de cultura e INAH revisan posibles daños en el patrimonio cultural", https://www.lajornadadeoriente.com.mx/puebla/sismo-cultura-inah-patrimonio/ (Consultado el 30/08/2021)

REFLEXIONES SOBRE EL DESARROLLO DE LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL MUNDO IBEROAMERICANO

Historiografías entrecruzadas. La construcción del término "arquitectura mudéjar" en América

Francisco Mamani Fuentes
École Normale Supérieure
Université Paris Sciences et Lettres
Universidad de Granada

Introducción[1]

En 1946 el mexicano Manuel Toussaint publica una de las obras más significativas para el estudio de la arquitectura virreinal: *Arte mudéjar en América*[2]. Punto de partida para todos aquellos que se dedican a estudiar el mudejarismo, es también un referente obligado para entender los inicios de la historiografía de la arquitectura americana. A pesar de augurar con esta publicación el nacimiento de un nuevo campo de investigación, el mudéjar no logró cautivar con la misma fuerza a los investigadores como sí lo hizo el barroco, por lo que encontramos muy pocas revisiones criticas de su estudio[3].

El estatus del mudéjar, en tanto que término artístico y arquitectónico,

1 [*]Este artículo es una versión resumida del primer capítulo de mi tesis doctoral: *"Enlazada con grande artificio'. La carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa del Virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)*, tesis dirigida por Nadeije Laneyrie-Dagen (Université Paris Sciences et Lettres, Ecole Normale Supérieure-Ulm) y Rafael López Guzmán (Universidad de Granada). Esta investigación ha podido ser posible gracias al apoyo financiero de la Beca Chile (Doctorado en el Extranjero, ANID-Chile), el Institut des Amériques, IRIS-Études Globales (Université Paris Sciences et Lettres), y la École Doctoral ED 540.

2 Toussaint, Manuel, *Arte mudéjar en América,* Porrúa, México, 1946.

3 López Guzmán, Rafael, "La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos", en AA.VV., *Manuel Toussaint: su proyección historiográfica y nuevos planteamientos,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, 117-130. López Guzmán, Rafael, "Los estudios sobre arte mudéjar en América", en AA.VV., *Actas del X Simposio internacional de Mudejarismo: 30 años de Mudejarismo, memoria y futuro (1975-2005)*, Centro de Estudios Mudéjares, Teruel, 2007, 695-711. López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar,* Cátedra, Madrid, 2016.

ha estado en constante litigio por parte de una historiografía que busca delimitar su utilización o incluso borrarlo debido a su carácter estilístico y a su uso indiscriminado en pos de la construcción de un discurso nacionalista e identitario[4]. Aunque estos intentos de depuración tengan lugar, su utilización conceptual sigue ligada a la explicación de un fenómeno transcultural, y su uso masivo en el lenguaje coloquial nos demuestra su vigencia, empujándonos a hacer una revisión crítica y una actualización de lo que se entiende como arquitectura mudéjar en América. Para realizar este trabajo, es necesario problematizar su utilización a partir de cómo este concepto se inserta en el canon historiográfico de la arquitectura americana y cómo se vincula con el desarrollo que este mismo tuvo en España.

Así, a la largo de este texto iré tejiendo una narrativa crítica que considerará las investigaciones preliminares que llevaron a publicar a Manuel Toussaint su libro sobre el mudéjar en América. Después, abordaremos su momento cúlmine alrededor de las celebraciones del V Centenario de la llegada de los españoles a América (1992) y terminaremos con las perspectivas actuales que desde los estudios de la cultura visual y de la arquitectura global han redefinido el uso del término mudéjar en la arquitectura americana.

Primeras conceptualizaciones sobre la arquitectura mudéjar en América

Usualmente se ha considerado el trabajo del español Diego Angulo sobre el mudéjar en la arquitectura mexicana como la primera publicación dedicada a esta temática en el área americana[5]. Si bien fue el primero en adjudicar al mudéjar el uso de algunos elementos formales como el alfiz, el arco mixtilíneo o el lazo en las armaduras de madera, su trabajo solo pretendía destacar la existencia de lo que llamó *arabismos* en la arquitectura virreinal mexicana.

Previo a la publicación de Angulo, la cuestión de un *estilo mudéjar*[6] en

4 Urquízar Herrera, Antonio, "La caracterización del concepto de mudéjar en España durante el siglo XIX", *Espacio Tiempo y Forma (serie VII)*, Madrid, 22-23, 2011, 201-206. Ruiz Souza, Juan Carlos, "Le 'style mudéjar' en architecture cent cinquante ans après", *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, París, 2, 2009, 277-286. Ruiz Souza, Juan Carlos, "Al-Andalus en el arte español. Relatos de inclusión y exclusión. Víctimas historiográficas", en Giese, Francine y León Muñoz, Alberto, eds., *Diálogos artísticos durante la edad media. Arte islámico-Arte mudéjar*, Casa Árabe, Madrid, 2020, 93-106.

5 Angulo, Diego y Hall, Helen B., "The Mudéjar Style in Mexican Architecture", *Ars Islamica* 2, Ann Arbor, no. 2, 1935, 225-230. Este artículo fue contestado por Torres Balbás, Leopoldo, "El estilo mudéjar en la arquitectura mejicana", *Al-Andalus*, Madrid, 7, 1941, 44-47.

6 El término *estilo mudéjar* fue acuñado en 1859 por José Amador de los Ríos en su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. De los Ríos, José Amador,

la arquitectura virreinal o cómo este pudo haberse desarrollado en los programas constructivos era ya un sujeto de interés por los historiadores del arte. De hecho, en 1901 el estadounidense Sylvester Baxter lo define como un *"estilo español, caracterizado por los motivos decorativos árabes"*, y añade que *"al igual que en España, en la arquitectura de México, estos estilos españoles están a menudo tan mezclados entre sí que es difícil decir cual es el dominante"*[7]. El español Vicente Lampérez y Romea en 1922 resalta los *"elementos mudéjares"* de la arquitectura virreinal y que su origen se debe a *"la supervivencia de la tradición morisca del siglo XVI; quizás renovada por la fantasía de los artistas indígenas, con los que tan bien cuadraba todo lo oriental"*[8]. Finalmente es el argentino Martín Noel quien personaliza a los agentes de la transmisión de las técnicas mudéjares de construcción: "*los maestros mayores, alarifes y 'maestros de jometría'",* que serían en su mayoría *"legos, monjes o moros conversos"*[9]. Tanto Baxter, como Lampérez y Noel manifiestan en sus comentarios la existencia de tópicos de carácter orientalista que, aunque presentados como verdades, no son más que hipótesis que difícilmente podían ser probadas por la ausencia de fuentes documentales manejadas por estos investigadores. Es así como se difunde por principio de autoridad la idea de una continuidad estilística mudéjar/morisca que inserta la producción arquitectónica americana en la historia de los estilos artísticos, a través de una transmisión exotizante de la mano de moros e indígenas. Esto se ajustaría perfectamente a las conceptualizaciones del mudéjar de esta época: un estilo con filiación étnica y religiosa.

Otra de las conceptualizaciones que ocupa a los historiadores de inicios del siglo XX es el lugar que tiene la carpintería de lo blanco como gran manifestación del mudejarismo virreinal. Historiadores del arte como los argentinos Ángel Guido[10] y Miguel Solá[11], y el ecuatoriano José Gabriel Navarro[12] son categóricos al declarar que las armaduras de lazo son el ejemplo representativo de la transferencia de la tradición mudéjar, y con esta, de la herencia

---

El estilo mudéjar en arquitectura, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, París, 1965.

7 Baxter, Silvester, *Spanish-colonial architecture in Mexico,* J. B. Millet, Boston, 1901, 28 (la traducción es propia).

8 Lampérez y Romea, Vicente, *La Arquitectura Hispanoamericana en las épocas de la Colonización y de los virreinatos,* V. H. Sanz Calleja Editores e Impresores, Madrid, 1922, 36

9 Noel, Martín, *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana,* Talleres S.A. Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1921, 65.

10 Guido, Ángel, *Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial*, La Casa del Libro, Rosario, 1925, 40.

11 Solá, Miguel, *Historia del arte hispano-americano,* Labor, Barcelona, 1935, 137

12 Navarro, José Gabriel, *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*, 4 vols., Tip. y Encuadernaciones Salesianas, Quito, 1925, 1:20.

árabe en América. Frente a estos comentarios encontramos otro tópico de la historiografía del momento: el mudéjar como continuidad del arte andalusí. Es evidente que el carácter híbrido de la arquitectura ibérica tardomedieval generaba problemas de identificación para los historiadores del arte de la época, la preponderancia de lo ornamental sobre lo estructural sería el factor que alejaría al mudéjar de la órbita estilística cristiana. En el caso americano ocurriría un proceso similar: el supuesto carácter ornamental que se le adjudicó al mudéjar ibérico sería el causante de la absorción de las formas decorativas indígenas, lo que explicaría el hecho de la continuidad de formas geométricas presentes en el lazo de las armaduras de par y nudillo. Es un hecho que para la época las explicaciones de los orígenes estilísticos estaban fuertemente sustentados en categorías formales que pretendían encontrar filiaciones, cometiendo el error de adjudicar la paternidad de una construcción solo al criterio visual del historiador y sin contrastarlo con otras fuentes.

El contexto intelectual de las primeras décadas del siglo XX fue el ambiente propicio para el desarrollo de una correspondencia de visiones entre los investigadores de América y España en torno a la arquitectura mudéjar americana. Estos lazos se potenciaron con la celebración de la Exposición Iberoamericana y la creación del Laboratorio de Arte en la Universidad de Sevilla en 1929, eventos que tuvieron un gran impacto en América y que favorecieron la fundación del Laboratorio de Arte de México en 1934 y la creación de otros organismos similares en el resto del continente[13]. El marcado hispanismo presente en las relaciones de los investigadores americanos y españoles no es extraño durante esta época, de hecho, hay una gran producción intelectual y artística que busca conectar América con España a través de un *mestizaje estético* que fusione las dos culturas y fomente la identidad nacional[14].

Esta situación nos lleva al primer momento de síntesis en la producción sobre el mudéjar americano, la publicación de *Arte mudéjar en América* por Manuel Toussaint en 1946. Los antecedentes de este libro pueden encontrarse en la investigación que Carla Guillermina García llevó a cabo gracias a las cartas que relatan el viaje de Manuel Toussaint por América del Sur después del II

13 Se destaca de entre ellos el Instituto de Arte Americano e Instigaciones Estéticas en Buenos Aires (1946), Gutiérrez, Ramón, *Historiografía Iberoamericana: arte y arquitectura (XVI-XVII): dos lecturas*, Fundación Carolina-Cedodal, Buenos Aires, 2004, 26.

14 Gutiérrez, Rodrigo, "El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)", en Ferrari Lozano, Eloísa, ed., *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas,* Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX, Madrid, 2003,181-184. Para profundizar el efecto que ha tenido la producción historiográfica española en América, ver Guiance, Ariel, dir., *La influencia de la historiografía española en la producción americana*, Instituto Universitario de Historia de Simancas -Marcial Pons Historia, Madrid, 2011.

Congreso Internacional de Historia de América (Buenos Aires, 1937)[15]. Este viaje, conocido como *América Incógnita*, nos entrega pistas sobre el interés de Toussaint por el mudéjar y evidencia la colaboración de otros historiadores de renombre como el argentino Mario Buschiazzo en la construcción del mudéjar americano. En una carta fechada en septiembre de 1937 Buschiazzo expresa: *"dedicaré mi búsqueda a todo lo mudéjar, para enviárselo, pues no olvidé que así se lo prometí, a cambio de su intención de dar término a una obra que me dijo que usted siempre pensó hacer sobre dicho tema"*[16]. Poco después, en noviembre de 1939, Toussaint escribe en la revista boliviana *Kollasuyo* una primera aproximación al mudéjar americano. En este artículo, Toussaint postula que el mudéjar es un injerto español y que después será trasplantado al barroco, convirtiéndose así en un arte híbrido y propiamente americano[17]. Siete años más tarde, *Arte mudéjar en América* es publicado en México y podemos leer en sus primeras páginas que la obra encarna la *"solidaridad continental"*, siendo de esta manera deudora de una gran red transnacional de investigadores[18]. Al final de la introducción Toussaint menciona que pudo verificar lo escrito en su libro con el recién publicado *Historia del arte hispanoamericano*, obra referente de Diego Angulo, Mario Buschiazzo y Enrique Marco Dorta (España, 1945)[19].

En *Arte mudéjar en América* podemos encontrar varios elementos que son centrales para comprender la reflexión historiográfica sobre el mudéjar americano. Toussaint define en primer el lugar el término mudéjar como *"una supervivencia de lo musulmán que tiñe suavemente de orientalismo las obras posteriores"*[20], y menciona que su presencia en América es otro proceso de supervivencia[21]. A partir de estas afirmaciones entendemos las ideas de Toussaint. Por un lado, mantiene la tradición historiográfica trazada por los investigadores

15 García, Carla Guillermina, "La 'América Incógnita' de Manuel Toussaint", *Estudios de Teoría Literaria-Revista Digital: artes, letras y humanidades* 10, Mar del Plata, 21, 2021, 149-163.

16 María Buschiazzo a Manuel Toussaint, Buenos Aires, 12 Sept. 1937, Exp. CMT 386, fs. 4512, en García, Carla Guillermina, "La 'América Incógnita' de Manuel Toussaint", *Estudios de Teoría Literaria-Revista Digital: artes, letras y humanidades* 10, Mar del Plata, 21, 2021, 156.

17 Toussaint, Manuel, "Arte mudéjar en América", *Kollasuyo*, La Paz, 1, 1939, 3-8.

18 Mario Buschiazzo, John Mc Andrew, Elizabeth Wilder, Carlos Möler, Miguel Solá, Pablo C. de Gante, George Kubler, José Gabriel Navarro, Darío Rozo, Cristóbal Bernal, Alfredo Benavides Rodríguez, Emilio Harth-Terré, Ricardo Mariátegui Oliva, Rubén Vargas Ugarte, Juan Kronfuss, Joaquín Weiss, Pedro Henríquez Ureña, Erwin W. Palm, Luis Alberto Acuña y Guillermo Hernández de Alba, Juan Giuria, Eduardo Risso y Robert C. Smith

19 Angulo, Diego, Buschiazzo, Mario, y Marco Dorta, Enrique, *Historia del arte hispanoamericano*, II vols., Salvat, Madrid, 1945-1940.

20 Toussaint, Manuel, *Arte mudéjar en América*, 7.

21 Ibid.

españoles: con una fuerte carga orientalista, el mudéjar seria una derivación islámica. Y por otro, lo inserta –sin mucha seguridad– en la secuencia de estilos artísticos europeos. El investigador también reconoce que aunque el mudéjar se manifiesta en varios soportes materiales, es en la carpintería donde destaca más. A partir de estos soportes, Toussaint propone una tipología para ordenar los elementos mudéjares en América[22].

Un aspecto especialmente tratado en el libro es la cuestión de la transmisión de las técnicas mudéjares de construcción. Menciona, siguiendo la historiografía de su época, que la difusión del mudejarismo en América se debe a la presencia de población morisca. Toussaint se pregunta: *"¿Pasaron los moriscos a América? ¿Intervinieron directamente en las obras cuya forma indica supervivencia árabe, o fueron los españoles cristianos los que desarrollaron sus recuerdos?"*[23]. A pesar de dar ciertos datos, como la Real Cédula de 1543 que prohíbe el paso de moriscos a América, no es capaz de zanjar el tema. La cuestión de los moriscos en América se repetirá continuamente en la historiografía, tópico al que he llamado *El mito de los 200 moros conversos en la conquista del Perú,* ya que así es descrito en los textos sobre mudejarismo americano[24].

Como he mencionado anteriormente, la obra de Angulo, Buschiazzo y Marco Dorta se vincula directamente con el trabajo de Toussaint, tanto en su concepción como con los criterios historiográficos que definen al mudéjar americano. Estos criterios son fundamentales para entender al mudéjar en la etapa de consolidación de los estudios de la arquitectura virreinal. Uno de ellos es el concepto de *influencia* utilizado por Angulo para definir las formas ornamentales de la arquitectura novohispana, y el otro criterio es el propuesto por Marco Dorta, quien concentra su atención en la carpintería de lo blanco, destacando las armaduras de lazo construidas en la zona neogranadina, bautizando este territorio como "*Colombia la mudéjar*"[25].

Si bien el trabajo de Toussaint se convirtió en un primer compendio de lo que se había ya estudiado sobre el mudéjar, es la obra de Angulo, Buschiazzo y Marco Dorta la que integra estos datos en un relato historiográfico más amplio, apoyado por el trabajo de archivo y la revisión de la literatura

22 El criterio de selección esta asociado a la arquitectura, así habla de mudéjares legítimos y descendientes, y clasifica los elementos formales según sean constructivos u ornamentales. Toussaint, Manuel, *Arte mudéjar en* América, 11-12.

23 Toussaint, Manuel, *Arte mudéjar en América*, 9.

24 Karoline Cook señala que la presencia de moriscos es escasa y no es posible determinar si este reducido grupo fue capaz de difundir las técnicas de construcción de tradición mudéjar. Cook, Karoline P., *Forbidden Passages. Muslims and Moriscos in Colonial Spanish America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2016, 50-52.

25 Angulo, Diego, Buschiazzo, Mario y Marco Dorta, Enrique, *Historia del Arte* Hispanoamericano, 1:545-546.

de viajes. En relación a la carpintería de lo blanco, es necesario mencionar que aunque en España ya se había realizado una propuesta de clasificación tipológica[26], el manejo técnico-conceptual de los historiadores dedicados al mudéjar americano es limitado[27], lo que se evidencia en la confusión de terminologías: por ejemplo, algunos llaman artesonado a las armaduras de cubierta.

Finalmente, durante esta época se constata el uso indiscriminado del término *mudéjar* como si este fuese un adjetivo que representa un valor técnico-ornamental, por ejemplo: *sabor mudéjar*, *abolengo mudéjar*, *tradiciones mudéjares*, *raigambre mudéjar*. Este uso terminológico desaparecerá en la siguiente generación, cuando los historiadores se limiten a utilizar el término mudéjar en el contexto exclusivo de la carpintería de lo blanco.

Del formalismo a la transculturación

La segunda mitad del siglo XX se caracteriza por tendencias que buscan replantearse la historia de la arquitectura virreinal y con ello proponer nuevas metodologías que la aborden no solo desde un enfoque formalista[28]. Como veremos, estas tendencias se presentarán principalmente bajo dos miradas: la hispanista/europeísta[29] y otra que se perfila desde el fenómeno de las transferencias culturales[30].

Si bien la historiografía hispanista y la europeísta tienen como punto en común la subordinación de la arquitectura virreinal a las tendencias eurocéntricas, difieren en la procedencia geográfica de los focos de influencia. Ambas se caracterizan por la falta de rigurosidad a la hora de tratar las fuentes documentales y se preocupan especialmente de las filiaciones que supuestamente

26 Ráfols, José F, *Techumbres y artesonados españoles*, Labor, Barcelona, 1926.

27 Es gracias a los trabajos de Enrique Nuere que puede comprender los tratado de carpintería de lo blanco de Diego López de Arenas (1633) y de fray Andrés de San Miguel (ca. 1640). Véase Nuere Enrique, *La carpintería de lo blanco. Lectura dibujada del primer manuscrito de Diego López de Arenas*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985. Nuere, Enrique, *La carpintería de lazo: lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*, Colegio de Arquitectos de Málaga, Málaga, 1990. Ver también Báez Macías, Eduardo, *Obras de fray Andrés de San Miguel,* Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1969.

28 Gutiérrez, Ramón, *Historiografía Iberoamericana,* 34-42

29 San Cristóbal, Antonio, "Las historiografías hispanistas, europeístas y la arquitectura virreinal peruana", *Laboratorio de Arte,* Sevilla, *11*, 1998, 195-213.

30 Gutiérrez, Ramón, "Transculturación, rupturas y persistencias en la identidad arquitectónica americana", en Gutiérrez, Ramón, ed., *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana,* Junta de Andalucía-Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, 250-265.

vendrían de Europa[31]. En lo que respecta al caso de la arquitectura mudéjar americana, tanto la hispanista como la europeísta tienen un juicio similar. De hecho, las diferencias de enfoque y metodología no se verían reflejadas, ambas siguen definiendo al mudéjar desde lo formal y dentro de una secuencia europea de estilos artísticos.

El historiador del arte Antonio San Cristóbal –especialista en arquitectura virreinal peruana– plantea que la historiografía hispanista, que tiene su origen en los trabajos mencionados en el primer apartado de este texto, se caracteriza por una marcada tendencia a la descripción de los edificios y a la formulación de un carácter metafísico[32]. Si llevamos esto al mudéjar americano, la reflexión de San Cristóbal describe perfectamente el enfoque que Angulo, Buschiazzo y Marco Dorta tuvieron al definir y caracterizar el mudéjar, pues se dedicaron a describir las armaduras someramente y a mencionar las características de algunos claustros que presentan una arquería que era considerada mudéjar en la época. San Cristóbal incluye en esta historiografía el temprano trabajo de Harold E. Wethey, quien a lo largo de su libro *Colonial Architecture and Sculpture in Peru* (1949) usa el término mudéjar para describir formalmente estructuras arquitectónicas presentes en el Virreinato peruano: el trabajo en yeso, los alfices de los claustros y las armaduras de par y nudillo decoradas con lazo. Incluso en el primer capítulo lo define como un estilo muy popular en América que se distingue de los otros por su carácter islámico manifestado en el ornamento y que se usa generalmente para describir el arte cristiano bajo el estilo morisco[33]. La tendencia metafísica tiene como representante a Fernando Chueca Goitia, quien con sus *"invariantes"* propone que *"el mudejarismo es una constante, una invariante, más fuerte de lo que se cree, en todo el barroco sudamericano y que por razones geográficas nos cuesta cierto trabajo admitir"*[34].

A pesar de que la corriente *europeísta* –llamada así por San Cristóbal por su interés en las fuentes no ibéricas de la arquitectura virreinal– no se dedica específicamente a la investigación sobre el mudéjar americano, sí nos proporciona elementos conceptuales que nos permiten hablar de una cierta unidad frente a lo que se entendía por el mudéjar americano. De hecho, de

31 San Cristóbal, Antonio, "Las historiografías hispanistas, europeístas y la arquitectura virreinal peruana", 195.

32 San Cristóbal, Antonio, "Las historiografías hispanistas, europeístas y la arquitectura virreinal peruana", 196.

33 Wethey, Harold E., *Colonial Architecture and Sculpture in Peru,* Harvard University Press, Cambridge, 1949, 10.

34 Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Seminario y Ediciones, Madrid, 1971, 251.

los investigadores más representativos de esta corriente –George Kubler[35], Graziano Gasparini[36] y Santiago Sebastián– solo Sebastián tiene una visión crítica sobre el mudéjar americano[37]. Para este autor el mudéjar no debe ser considerado como un estilo artístico, ya que no unificaría la realidad estética de los reinos peninsulares de la Baja Edad Media, sino que sería más bien un *"fenómeno de pervivencia"* característico de lo hispánico y debería calificarse como *"una moda o un arte, no un estilo, sino un subestilo, de carácter netamente popular"*. Añade, haciendo referencia al caso americano, que es *"una pervivencia popular", "un arte nostálgico"* que se manifiesta a través de recreaciones espaciales y esquemas compositivos provenientes de la carpintería de lo blanco. Las razones de su pervivencia se deberían entonces a que la madera era una materia que abundaba y que técnicamente las armaduras de par y nudillo estaban mejor preparadas para la inestabilidad telúrica y todo esto sustentado en el prestigio de los carpinteros, quienes tendrían un alto conocimiento de los tratados de carpintería de lo blanco[38]. La posición de Sebastián es significativa en este periodo ya que incorpora el concepto de *pervivencia*, categoría que será útil a la hora de concebir una conceptualización del mudéjar alejada de lo estrictamente estético y cercana a una definición cultural como lo planteó después Gonzalo Borrás Gualis[39].

Paralelo al desarrollo de los criterios hispanistas/europeístas se comienza a gestar un cambio en la dirección de las conceptualizaciones sobre el mudéjar americano. La obra del argentino Damián Bayón es la primera en ofrecer una perspectiva renovada y crítica con la historiografía europeísta centrada en los métodos formalistas. La propuesta de Bayón puede analizarse

35 Kubler, George, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500-1800,* Penguin Book, Harmondsworth, 1959, 4 y 72.

36 Gasparini, Graziano, *La arquitectura colonial en Venezuela*, Armitano, Caracas, 1985, 129-130.

37 Las investigaciones más representativas de Santiago Sebastián de esta temática son: Sebastián, Santiago, *Techumbres mudéjares de la Nueva Granada*, Universidad del Valle, Cali, 1967; Sebastián, Santiago, "Pervivencias hispanomusulmanas en Hispanoamérica", en AA.VV., *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo,* Instituto de estudios turolenses, Teruel, 1995, 509-517; Sebastián, Santiago, "¿Existe el mudejarismo en Hispanoamérica?", en AA.VV., *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo.* Madrid, Lunwerg, 1995, 45-49.

38 Mesa, José de, Gisbert, Teresa, y Sebastián, Santiago, "Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia", en AA.VV., *Summa Artis: Historia General del* Arte, 45 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1985, 28:39-45.

39 Borrás Gualis, Gonzalo, *Arte mudéjar*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1990.

a partir de dos de sus obras (1974[40] y 1990[41]). En la primera concentra su atención en las *"formas occidentales"* y en la constitución de un canon visual que los agentes de transmisión *"van a utilizar sólo como pueden y cuando puedan"*[42]. La idea de una transferencia de formas hacia América adaptadas según la agencia de los constructores y las condiciones contextuales es algo novedoso en la historiografía de la arquitectura virreinal.

Más que buscar una filiación de las formas, Bayón nos invita a considerar la agencia de la población americana en la creación de su propia arquitectura y que sería esta la depositaria de los saberes técnicos de los moriscos que supuestamente llegaron a América. Además, formula un concepto que será muy útil para los investigadores del mudéjar americano: la iglesia colonial entendida como un *"complejo significante"*[43]. Es decir, las técnicas de construcción y de decoración no deben ser estudiadas por separado –lo que justamente se había criticado del periodo anterior al enfocarse solo en las armaduras–. Otra de las propuestas de Bayón pretende justificar la predilección del lazo en algunas armaduras de cubierta: la necesidad de *"agregar lujo"*[44]. Por lo tanto, el refinamiento que tenían estas armaduras se observa –según Bayón– en el par y nudillo. En la segunda publicación Bayón teoriza nuevamente, señalando la existencia de una relación entre los centros de producción artística más importantes de los Virreinatos con la persistencia de una tradición estética[45]. Si bien esta teoría tiene sentido en ciudades como Lima, Quito, Sucre o Potosí, no explicaría la existencia de los templos virreinales ubicados en el valle sur del Cusco o en algunas zonas del Altiplano cundiboyacense donde las técnicas de la carpintería de armar tuvieron un desarrollo significativo.

La otra perspectiva importante del periodo que se adscribe a la lógica de la transferencia cultural es la que propone el argentino Ramón Gutiérrez con la aplicación de la teoría de la transculturación al mudéjar americano. Gutiérrez es muy consciente de que la historiografía de la arquitectura americana presenta una fuerte dependencia de los modelos europeos, lo que a su juicio encasilla su estudio en una posición "*anacrónica"* y de *"periferia acomplejada"*[46].

....

40 Bayón, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

41 Bayón, Damián, *L'art colonial sud-américain. Domaine espagnol et Brésil*, Aurore, París, 1990.

42 Bayón, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, 12.

43 Bayón, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, 26.

44 Bayón, Damián, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, 150.

45 Bayón, Damián, *L'art colonial sud-américain. Domaine espagnol et Brésil*, 73-74.

46 Gutiérrez, Ramón, "Transculturación, rupturas y persistencias en la identidad arquitectónica americana", 251

Para superar este problema, que tiene consecuencias directas en la autoconcepción de la arquitectura y en la identidad, Gutiérrez toma como referente el estudio de George Foster sobre la cultura de conquista y su efecto en América. Para el caso del mudéjar americano, Gutiérrez aplica la teoría a partir de la transferencia cultural de la cultura islámica en América a través de la cultura ibérica[47].

La propuesta de Gutiérrez toma como punto de partida la circulación de bienes culturales tangibles y de valores simbólicos, ideas y experiencias no tangibles. Según este modelo, en la Península ibérica ocurriría un primer proceso de transculturación que se manifestaría mediante la selección de algunos elementos formales y simbólicos de origen andalusí, los que posteriormente pasarían los filtros de aceptación, adaptación y rechazo. Esto sería para Gutiérrez el origen del mudéjar ibérico. Posteriormente, la cultura de conquista y la colonización en América producirían una segunda transculturación, nuevamente con una selección de formas arquitectónicas y espaciales que pasarían a América. Gutiérrez reconoce que la experiencia de la corona de Castilla con los moriscos fue un decisivo antecedente para comprender lo sucedido en América. Esta segunda transculturación se manifestaría, según Gutiérrez, de diferentes maneras: en primer lugar en la práctica de lógicas espaciales, como por ejemplo, la superposición de iglesias cristianas sobre *wak'as* u otros lugares de culto de las culturas amerindias. Esta disposición espacial afectaría, con un fin evangelizador, la elección del plano de la iglesia. De esta manera se privilegiarían las tipologías mudéjares: una única nave, estrecha y prolongada, con una cubierta que diferenciara los espacios según la técnica o lujo al ejecutarse[48]. En segundo lugar, esta transculturación se manifestaría a través de los gremios –que actúan como agentes en la transmisión de los saberes técnicos– y en la existencia de artesanos indígenas –que estarían detrás de los proyectos de los programas de construcción–. Además, el autor destaca el rol de los tratados de carpintería escritos durante la primera mitad del siglo XVII en la difusión y aprendizaje de las técnicas de la carpintería de lo blanco[49].

Es importante destacar que para Gutiérrez el proceso de transculturación del mudéjar ibérico en tierras americanas no solo ocurrió en la arquitectura. La dimensión amplia de su visión incorpora otros tipos de manifestaciones: los balcones de celosías, juegos como los combates entre moros y

47 Gutiérrez, Ramón, "Transferencia y presencia de la cultura islámica en América Latina a través de la Península ibérica", en Borrás, Gonzalo, ed., *El arte mudéjar,* Unesco-IberCaja, Zaragoza, 1995, 151-168.

48 Gutiérrez, Ramón, "Transferencia y presencia de la cultura islámica en América Latina a través de la Península ibérica, 160-161.

49 Gutiérrez, Ramón, "Transferencia y presencia de la cultura islámica en América Latina a través de la Península ibérica, 162

cristianos, y la transformación de Santiago Matamoros en Santiago Mataindios y su vinculación posterior con el Tata Yllapa en la zona andina[50]. Estos aspectos son realmente relevantes, ya que cambian el enfoque tradicional que se había tenido sobre el mudéjar americano, abriendo la investigación a otro tipo de fenómenos y prácticas culturales que no necesariamente estaban asociadas a la arquitectura y la construcción.

Los aportes de Bayón y Gutiérrez para el desarrollo del mudejarismo americano son de vital importancia, ya que configuran una perspectiva completamente diferente a lo que habíamos visto antes. Explicaciones en torno a la dignificación del presbiterio y de la nave central de los templos virreinales mediante el lazo o la emergencia de nuevos agentes en el proceso de la transmisión de las técnicas de la carpintería de lo blanco son propuestas que demuestran un claro cambio teórico y son la antesala de un proceso de culminación historiográfica que tendrá lugar a fines del siglo XX.

Zona de encuentro: el mudéjar ibérico/americano

Con las celebraciones del V Centenario de la llegada de los españoles a América varias instituciones españolas fomentaron proyectos de producción conjunta entre España y América. Estas iniciativas se materializaron en seminarios y publicaciones que tuvieron como foco las investigaciones sobre el mudéjar ibérico y el americano[51]. Estos encuentros permitieron visibilizar una gran de red de investigadores que son parte del canon para comprender las perspectivas sobre el mudéjar americano de estos últimos 30 años[52].

50 Sobre este tema: Domínguez, Javier, *De apóstol matamoros a Yllapa mataindios. Dogmas e ideologías medievales en el (des)cubrimiento de América,* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

51 El primero de estos proyectos fue el “Seminario internacional sobre el mudéjar en ambos mundos” (1992), organizado por la Universidad de Granada y la Comisión Nacional del V Centenario. Este seminario reunió a varios investigadores dirigidos por el catedrático Ignacio Henares Cuéllar. Ver: Henares, Ignacio, y López Guzmán, Rafael, *Mudéjar Iberoamericano. Expresión cultural de dos mundos*, Universidad de Granada, Granada, 1993. El próximo proyecto fue dirigido por la Fundación El legado andalusí y recibió el apoyo de varias instituciones culturales, empresas y organismos administrativos del Reino de España, el libro se publica en 1995, ver AA.VV. *El Mudéjar americano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Lunwerg, Sierra Nevada, 1995. En 1995 el proyecto ACALAPI (Contribuciones a las culturas iberoamericanas a través de España y Portugal) de la UNESCO, publica un libro editado por Gonzalo Borrás. Ver Borrás, Gonzalo, ed., *El arte mudéjar,* Unesco-IberCaja, Zaragoza, 1995. Finalmente está el libro escrito por Rafael López Guzmán, Lázaro Gila, Ignacio Henares, Guillermo Tovar de Teresa, AA.VV., *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España,* Grupo Azabache, Madrid, 1992.

52 Antonio Garrido Aranda, Rafael López Guzmán, Ramón Gutiérrez, Enrique Ca-

Estos investigadores –en su gran mayoría– tienen posiciones teóricas y metodológicas bastante similares, son una renovación que se hace cargo de la tradición historiográfica de las áreas tratadas y mantienen un enfoque manifiesto por las armaduras de cubierta, esta vez sí, con un mayor conocimiento de la carpintería de lo blanco. Además, sus aportes se caracterizan por haber realizado una síntesis de los trabajos realizados durante el siglo XX.

De estas publicaciones se destaca la perspectiva de Gonzalo Borrás Gualis y la de Rafael López Guzmán. El primero de ellos, referente en materia del mudéjar hispánico y en especial del área aragonesa, es reticente a la existencia de un mudéjar americano. Para Borrás, la presencia de armaduras de lazo en América es simplemente una manifestación tardía del mudejarismo ibérico, lo que llevaría a calificarlas de *"pervivencias"*[53]. Esta posición esta basada en la selección arbitraria de Borrás de una cronología del mudéjar que se cerraría con las conversiones forzosas que van entre 1502 y 1526, limitando la producción de la tradición mudéjar a un hecho político-religioso. Su posición teórica fue cambiando, y en el IX Simposio internacional de mudejarismo (2002), presenta una comunicación donde enfatiza por primera vez su posición frente a la relación de continuidad del arte mudéjar medieval en Granada, Canarias y América[54].

La segunda perspectiva es la de Rafael López Guzmán[55], para quien el mudéjar se explicaría a partir de los procesos de apropiación del territorio en Granada y en América a través de un sistema estético común que propició la aculturación. Este proyecto iniciado en Granada se organiza mediante un

---

pablanca, Jaime Salcedo, Alfonso Ortiz Crespo, Rodolfo Vallín, Santiago Sebastián, Pedro Querejazu, Alberto Nicolini, Juan Benavides, Giovanna Rosso.

53 Borrás, Gonzalo, "El arte mudéjar: estado actual de la cuestión", en Henares, Ignacio y López Guzmán, Rafael, *Mudéjar iberoamericano,* 19.

54 Borrás, Gonzalo, "Granada, Canarias y América. Las pervivencias artísticas mudéjares en la Edad Moderna", en AA.VV., *Actas del IX Simposio Internacional de Mudejarismo: Mudéjares, Moriscos. Cambios sociales y culturales,* Centro de Estudios Mudéjares, Teruel, 2004, 231-241.

55 Rafael López Guzmán tiene una vasta bibliografía sobre el mudéjar americano. Ver López Guzmán, Rafael, "El viaje artístico de mudéjar: de la Península ibérica a Hispanoamérica", en Cortés Martínez, Inmaculada, *Síntesis de cultural: Mudéjar. Itinerario cultural del mudéjar en México*, Fundación El legado Andalusí, Granada, 2002, 23-31. López Guzmán, Rafael, "El mudéjar de Granada y su proyección en América", en Lacarra Ducay, María del Carmen, ed., *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2006, 261-266. López Guzmán, Rafael, "El mudéjar americano", en Roldán Castro, Fátima, ed., *La herencia de al-Andalus*, Fundación el Monte, Sevilla, 2007, 87-101. López Guzmán, Rafael, "Valorización estética y geográfica del mudéjar americano", en Borrás Gualis, Gonzalo, ed., *Mudéjar: el legado andalusí en la cultura española*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010, 377-389. López Guzmán, Rafael, "Carpintería mudéjar en América, en González Román, Carmen y Arcos von Haartmann, Estrella, edit., *La carpintería de armar: técnica y fundamentos histórico-artísticos*, Universidad de Málaga, Málaga, 2012, 17-44.

sistema urbano que formaliza el espacio mediante la construcción de iglesias parroquiales. Para ponerlo en marcha la monarquía potencia el sistema gremial bajo las diversas ordenanzas, manteniendo un control del lenguaje arquitectónico[56]. Si bien este modelo no puede aplicarse directamente a la realidad americana, la transferencia de la carpintería de lo blanco tiene para este investigador un lugar importante en el desarrollo del mudéjar americano. Su cautela se hace presente cuando aparecen manifestaciones mudéjares desde el siglo XVII en un proceso de regionalización cada vez más acentuado en los Virreinatos americanos, catalogadas por él como *supervivencias*[57].

Tanto para Borrás como para López Guzmán hay una urgente necesidad de redefinir el mudéjar según la realidad cultural de los territorios donde se ha manifestado. La tardía apertura de Borrás es prueba de su desconfianza para utilizar un concepto encasillado en la realidad ibérica, y el uso de categorías como pervivencias o supervivencias –como lo hará después López Guzmán– son intentos pedagógicos para explicar manifestaciones que supuestamente no se entienden en su medio de producción. El afán de crear más categorías no obscurece el aporte de estos historiadores, la propuesta de continuidad de Borrás desarrollada en el IX Simposio inicia una perspectiva macro-regional que se puede entender como un intento de comprender las manifestaciones mudéjares unidas bajo las lógicas de la conquista y la colonización, pero también de los desarrollos comunes de estas áreas extra-peninsulares. Dentro de esta misma perspectiva, para López Guzmán es el marco institucional imperial donde transcurrían las transferencias culturales del mudéjar en América. Este se explicaría desde el sistema urbano dispuesto entre la Corona y el Papado, pasando el control de las iglesias y la evangelización a la monarquía, lo que genera un organigrama institucional que busca la aculturación de las poblaciones amerindias usando las parroquias y el sistema reduccional como espacio para poner en práctica las técnicas de construcción mudéjar[58].

Nuevas tendencias historiográficas

La renovación historiográfica que trajeron consigo los estudios de la cultura visual en la historia del arte tuvo un fuerte impacto en la concepción

56 Henares, Ignacio y López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar* granadina, Universidad de Granada, Granada, 2021, 43-47.

57 López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar,* 61.

58 López Guzmán, Rafael, "Valorización estética y geográfica del mudéjar americano", en Borrás Gualis, Gonzalo, ed., *Mudéjar: el legado andalusí en la cultura española*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2010, 387-388

del mudéjar tanto ibérico como americano[59]. La tesis doctoral de María Judith Feliciano sobre el mudejarismo virreinal, los modos de consumo y la cerámica novohispana abren una nueva época dentro de cómo se define el mudéjar americano[60]. Para la investigadora, ante todo hay que revisar la terminología y adaptarla a la realidad americana del siglo XVI, lo que da como resultado una pérdida del uso del término mudéjar debido a que durante esa época no se utilizaba para lo que parecía tener un origen andalusí. Por otro lado, las relaciones entre el poder colonial y la formación de una nueva cultura influenciaría de tal manera los modos de consumo que las *formas mudéjares* –llamadas así por la autora– sufrirían un proceso de resignificación perdiendo todo su valor andalusí para adquirir ahora un valor ibérico[61]. Por otro lado siguiendo con su investigación, Feliciano intenta desenmascarar las formas mudéjares americanas, buscando en el entramado geométrico del lazo formas de origen indígena, remitiéndose exclusivamente a su área de estudio, la zona novohispana[62].

Otros aportes desde la cultura visual son realizados por Thomas DaCosta Kaufmann[63] y Michel Schreffler[64]. Ambos autores hacen una relectura del mudéjar americano desde una perspectiva diferente de la tradicional –enfocada en lo constructivo–. Para Kaufmann el mudéjar americano se vincularía a la continuidad de la cultura medieval hispánica en América, que

59 El evento *Interrogating Iberian Frontiers: A Croos-Disciplinary Reasearch Symposium on Mudéjar History, Religion, Art, and Literature,* organizado por Cynthia Robinson y María Judith Feliciano en la Universidad de Cornell (New York, 2004), fue el primero en presentar las tendencias provenientes de los estudios visuales, dando por resultado una publicación. Ver: Feliciano, María Judith y Rouhi, Leyla, ed., "Interrogating Iberian Frontiers", *Medieval Encounters* 12, Ann Arbor, no. 3, 206.

60 Feliciano, María Judith, "Mudejarismo in its colonial context: Iberian cultural display, viceregal luxury consumption, and the negotiation of identities in sixteenth-century New Spain", Tesis doctoral, Peen University, 2004.

61 Feliciano, María Judith, "The invention of Mudejar Art and the Viceregal aesthetic paradox: notes on the reception of iberian ornament in New Spain", en Necipoğlu, Gülru y Payne, Aline A., ed., *Histories of Ornament: Front Global to Local*, Princeton University Press, Princeton, 2016, 81. Ver también: Cummins, Thomas B.F. y Feliciano, María Judith, "Mudéjar Americano", en Flood B. Finbarr y Necipoğlu, Gülru, ed., *A Companion to Islamic Art and Architecture*, II vols., John Wiley & Sons, Ltd., Hoboken (New Jersey), 2017, II: 1023-1050

62 Feliciano, María Judith, "The invention of Mudejar Art and the Viceregal aesthetic paradox: notes on the reception of iberian ornament in New Spain", 75-81

63 Kaufmann, Thomas D., "Islam, Art, and Architecture in the Americas: Some Considerations of Colonial Latin America", *Res:Anthropology an Aesthetics*, Cambridge, 43, 2003, 42-50

64 Schreffler, Michael, " 'Threads of Every Color' on Mudéjar and Cultural Comparison in Colonial Latin America", en Bloom, Jonathan, y Blair, Sheila, ed., *And diverse are their hues: Color in Islamic art and Culture*, Yale University Press, New Haven/London, 2011.

se manifestaría no solo en la transferencia de prácticas medievales como la construcción de las armaduras de cubiertas decoradas con lazo, sino también en la utilización de figuras como Santiago Matamoros. Schreffler propone un aspecto novedoso: el mudejarismo leído como formas visuales que circulan dentro del espacio de la primera modernidad. Para ello toma como ejemplos los textos escritos durante los primeros años de la conquista donde se describen las edificaciones aztecas como mezquitas y cómo estas después influenciarán en las representaciones cartográficas de ciudades como México-Tenochtitlan. También aborda el caso de la capilla real de Cholula y su supuesta similitud con el plano de una mezquita.

Otras tendencias tiene que ver con las investigaciones que insertan el mudejarismo americano en el estudio de la arquitectura global. La primera de ellas es la que nos proporciona el trabajo del argentino Fernando Martínez Nespral, quien toma los criterios de la cultura visual –*formas mudéjares*– y engloba bajo ellos, como si fuera un gran paraguas, manifestaciones tales como las armaduras de lazo, los balcones con celosías y las practicas vestimentarias como la tapada limeña[65]. La segunda contribución es la de Peter Burke, quien propone bajo la mirada de la hibridación una lectura que integra el mudéjar ibérico y americano en los procesos de negociación cultural y de traducción artística en zonas de frontera[66]. Finalmente, la última propuesta es la que hace Francine Giese, quien desde una crítica del mudejarismo ibérico y sus orígenes en los discursos identitario-nacionalistas de finales del siglo XIX, advierte que su origen y su desarrollo están marcados por la complejidad de entenderlo como un fenómeno transcultural. Añade además que la solución al gran debate terminológico debe concebirse a partir de esta problemática, asumiendo su vigencia y evitando su eliminación del canon conceptual de la historia del arte y de la arquitectura[67].

65 Martínez Nespral, Fernando, "Architectural links between the Islamic World and Latin America: Colonial Period (from 1492 to the early 19th century). From Mudejar Shapes to Mudejar Criteria", *Global Architectural History Teaching Collaborative*, 2017, https://gahtc.org/modules/38 (Consultado el 16/08/2021)

66 Burke, Peter, *Hybrid Renaissance. Culture, language, architecture*, Central European University Press, Budapest/NewYork, 2016.

67 Giese, Francine, "Where does Mudejar Architecture Belong?", en Giese, Francine, ed., *Mudejarismo and Moorish revival in Europe: cultural negotiations and artistic translations in the Middle Ages and 19th-century historicism*, Brill, Leiden/Boston, 2021, 7-17.

Conclusiones

En el año 2008 el historiador del arte de origen polaco Piotr Piotrowski presenta a la comunidad científica la noción de *historia del arte horizontal*[68], término que tiene un impacto significativo en la construcción de una historiografía que valoriza los aportes no europeos a la hora de evaluar el rol de los historiadores que desde sus territorios construyen su propio relato histórico. Es bajo este principio que elaborar una revisión crítica del mudéjar americano se vuelve necesario, especialmente cuando se observa la relación constante entre los aportes americanos y no americanos, que como el lazo de las armaduras se va entrecruzando.

Los inicios de la investigación sobre el mudéjar americano están directamente relacionados con las intenciones de construir una historia del arte y de la arquitectura que conciba un árbol genealógico a través de la descripción de formas, llegando hasta el origen de ellas. Es por ello que durante mucho tiempo el estudio del mudéjar no pasó de ser un recuento y descripción de armaduras, buscando en todo momento su conexión con la Península ibérica. El giro propuesto por investigadores como Bayón y Gutiérrez es en esta revisión un antes y un después ya que son las primeras proposiciones que pretenden explicar el mudéjar desde América y no como una continuidad de la historia europea. Aunque es cierto que su posición no es radical y no existe un interés de desvinculación total en su propuesta con las investigaciones realizadas en ese momento, la transculturación y la agencia de los artesanos son el punto de partida de una perspectiva que se aleja de las lógicas estilísticas y se acerca a los procesos y a las personas que están detrás de la construcción virreinales.

Con la llegada del siglo XXI el mudéjar americano logra consolidarse gracias a la obra de Rafael López Guzmán, el siguiente hito en la historia del mudejarismo americano después del trabajo de Manuel Toussaint. López Guzmán realiza una síntesis necesaria pero que no estaba preparada para las críticas provenientes de los estudios de la cultura visual. La brecha abierta por estos últimos continua siendo un problema para quienes se dedican a estudiar el mudéjar americano. La posición de Feliciano no ofrece realmente una salida a la cuestión terminológica ya que su lectura exclusivamente visual del mudéjar deja completamente de lado el desarrollo técnico de la carpintería de lo blanco en América, restándole importancia a la implicancia que tuvo esta

68 Piotrowski, Piotr, y Gustavino, Berenice, "Del giro espacial o una historia horizontal de arte", *Boletín de Arte*, Mar del Plata, 18, 1-10. Este articulo es la versión en castellano de Piotrowski, Piotr, "On the Spatial Turn, or Horizontal Art History", *Umění/Art*, Praga, 3, 2008, 378-383.

en el proceso de adopción y adaptación de un saber no-americano. Es probablemente con las perspectivas globales de la arquitectura donde encontramos una alternativa que nos permita utilizar el término *mudéjar americano* a partir de su carácter conceptualmente híbrido y en tanto realidad transcultural.

Frente a estas cuestiones historiográficas, y ante la posibilidad de tomar partido en el escenario actual del debate, este texto es la presentación de un abanico de opciones que están íntimamente relacionadas entre sí y que son parte de una discusión que esta lejos de concluirse. Para bien o para el mal, contestado y vigente, el mudéjar se rehúsa a dejarnos.

Italia en América: pintores del Belpaese en Chile (siglos XVI-XIX)[1]

Noemi Cinelli
ANID FONDECYT Chile-Universidad de La Laguna
Antonio Marrero Alberto
ANID FONDECYT Chile-Universidad de La Laguna

Introducción

Uno de los temas en los que se ha enfocado la historiografía artística chilena en las últimas décadas es la adhesión de la plástica pictórica del País a los postulados del Arte italiano.[2] Con esta investigación presentamos datos y precisiones acerca de artistas y obras procedentes de Italia que llegaron a suelo chileno entre los siglos XVI y XIX. Empezaremos por la tradicional lectura que identifica a la triada Gondi-Bitti-Medoro con los primeros artistas que, en el viaje hacia Las Indias, llevaron consigo la interpretación en clave clásica del medio pictórico (y escultórico) legada por el Renacimiento, especialmente por Michelangelo Buonarroti y Raffaello Sanzio. Pasaremos por Joaquín Toesca y Ricci (su importancia trasciende los límites de la disciplina en la que sobresalió, la arquitectura) que encarna el espíritu ilustrado borbónico en clave italiana en una renovada Santiago del siglo XVIII que, entre reformulaciones urbanísticas y grandes obras arquitectónicas, estaba renovando su aspecto, casi como preparándose para el gran cambio de 1810. Analizaremos los así conocidos "pintores viajeros" y el cambio de intenciones

1 Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto ANID REGULAR FONDECYT n.1201032 "Ecos desde el Belpaese al exuberante Chile. Relaciones artísticas italo-chilenas. Ámbito pintura (1836-1910).", del cual los autores son respectivamene Investigadora Principal y Co-Investigador.

2 Creemos sea de justa mención los dos libros que, escritos en la segunda mitad del siglo XX, han resultado referentes para los estudios de la Historia del Arte en Chile entre los siglos XVI y XIX: Pereira Salas, Eugenio, *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile Santiago de Chile, 1992; Pereira Salas, Eugenio, *Historia del arte en el reino de Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1965.

respecto al siglo anterior que animó al artista decimonónico a emprender la aventura desde el Belpaese a Chile. Finalmente llegaremos a Giovanni Mochi, último italiano en dirigir la Academia de Pintura antes de que su gobierno quedara en manos de los grandes representantes chilenos del arte nacional.

Nuestro objetivo es hacer una contribución a la recuperación de la historia de las relaciones italo-chilenas en el siglo XIX, que si bien fueron teorizadas por Mario Sartor en 1997 en el dossier n. 63 de la revista *Ricerche di Storia dell'Arte*[3], todavía no han sido objeto de un estudio sistemático que dé cuenta de su evolución. Del mismo modo, abordaremos la supuesta presencia de italianos en la Capitanía durante el periodo colonial, hito envuelto de la incertidumbre propia de la ausencia de datos de archivo que la fundamenten.

Entre los estudios sobre tales relaciones posteriores a 1997, cabe destacar algunos como el de Isabel Cruz de Amenábar de 1998[4], que planteó la necesidad de profundizar la reconstrucción del rico entramado de relaciones que ha unido a los dos países mencionados; el catálogo razonado de las pinturas italianas pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Arte, trabajo gestado entre Bernardino Osio, Milan Ivelic y Maria Cristina Bandera, publicado en 2007[5]; y la celebración en Valparaíso de dos encuentros consecutivos, las Quintas[6] y Sextas Jornadas de Historia del Arte[7], respectivamente en 2010 y 2012, a cargo de Fernando Guzmán Schiappacasse y Juan Manuel Martínez. En particular, en el segundo de estos encuentros, titulado "Vínculos

3 Sartor, Mario, "Le relazioni fruttuose. Arte ed artisti italiani nell'Accademia di San Carlos di Messico", *Ricerche di Storia dell'Arte,* Pisa*,* 63, 1997, 7-34. El artículo mencionado, unido a los de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Ramón Gutiérrez y Francisco Manuel Vidargas, en el mismo número de la revista, abordan las relaciones y presencia de Italia en la producción artística latinoamericana.

4 Cruz de Amenábar, Isabel, "Los pintores italianos en Chile a mediados del siglo XIX", *Archivo Storico degli Italiani in Chile*, Roma, 1, 1998, 11-35. También de la misma autora destacamos el siguiente: Cruz de Amenábar, Isabel, "La Atenas del Pacífico. Alejandro Cicarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano", *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio,* Castellón de la Plana, 11, 2004, 91-104.

5 Bandera, Maria Cristina, *Dipinti italiani del Museo de Bellas Artes di Santiago del Cile*, CentroDi Edizioni, Florencia, 2007, 6.

6 Capitelli, Giovanna, "Los 'pintores de Pio IX' en Santiago de Chile: los misterios del Rosario para la iglesia de la Recoleta Dominica (1870)", en Guzmán Schiappacasse, Fernando y Juan Manuel Martínez (eds.), *Arte Americano e Independencia. Nuevas Iconografías. V Jornadas de Historia del Arte*, Dibam, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración, Conservación y Estudios Artísticos, CREA, Santiago de Chile, 2010, 45-57.

7 Guzmán Schiappacasse, Fernando y Martínez, Juan Manuel, *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*, Dibam, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración, Conservación y Estudios Artísticos, CREA, Santiago de Chile, 2012.

artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico", encontró lugar una mesa temática dedicada solo y exclusivamente a Alessandro Ciccarelli, que así se convertía en el primer artista italiano en Chile en recibir atención particular por la historiografía nacional e internacional durante un Congreso científico.

Artistas italianos durante el periodo colonial

Para entender la adhesión de la plástica pictórica chilena a los postulados del Arte italiano, creemos oportuno presentar datos de los que se derivan algunas precisiones acerca de artistas que llegaron a suelo chileno entre los siglos XVI y XIX.

La tradicional narración de las relaciones artísticas entre los dos países mencionados ofrecida por la historiografía chilena, identifica al jesuita Bernardo Bitti[8], a Matteo Gondi (mejor conocido como Matteo Perez de Alessio)[9] y a Angelino Medoro[10] como los primeros artistas que, en el viaje hacia Las Indias, llevaron consigo la interpretación en clave renacentista y manierista del medio pictórico (y escultórico) imperante en Italia en la misma época. Sin embargo, a día de hoy no hemos encontrado respaldo documental que pueda relacionar la existencia de obras de los tres artistas en Santiago con su presencia física en el territorio chileno. Es por este motivo que, hasta prueba contraria, no podemos considerar tal lectura como verídica.

También es cierto y digno de mención que el arte colonial vernáculo o foráneo, careció de importancia para la mayoría de esos investigadores que consideramos como constructores de una identidad nacional a través del hecho artístico y cuyas obras han sido y serán libros de cabecera para nuestra disciplina. Valga como ejemplo lo expuesto en la siguiente cita:

> *La permanencia de José Gil de Castro en Chile durante los años más fecundos de su labor artística, nos obliga a considerarlo como perteneciente al grupo de los precursores. Ninguno de los extranjeros venidos con anterioridad*

---

8 Mesa, José de y Gisbert, Teresa, "Bitti, un pintor Manierista en Sudamérica", *Arte y Arqueología,* 4, 1974, 11-24.

9 Gisbert, Teresa, "Pérez de Alesio y los murales de San Francisco de Lima", *Arte y Arqueología*, 8-9, 1982-83, 139-145; Mesa, José de y Gisbert, Teresa, "El pintor Mateo Pérez de Alesio", *Arte y Arqueología, n.* 2, 1972, 9-68.

10 Mesa, José de y Gisbert, Teresa, "Angelino Medoro Escultor", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, n.* 24, 1971, 111-124; Mesa, José de y Gisbert, Teresa, "El Pintor Angelino Medoro y su obra en Sudamérica", Anales *del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* 18, 1965, 27-67.

tiene más importancia.[11]

Igualmente, son importantes las palabras de Isabel Cruz cuando comenta la importancia de estos tres artistas para la transmisión de tipologías y modelos propios del manierismo italiano:

> *La llegada del hermano jesuita Bernardo Bitti a Lima en mayo de 1575 marca un hito decisivo para el desarrollo de la actividad pictórica en el Virreinato del Perú. (…) Con el hermano Bitti cambia la orientación pictórica en el Perú y su laboriosa diligencia constituye un ejemplo para sus continuadores, forzados a producir abundantemente durante ese periodo de febril actividad constructiva. EL jesuita introduce e impone en el Virreinato por un buen periodo las formas y modelos pictóricos italianos. (…) La escasez o casi ausencia de pintura italiana del siglo XVI importada a Sudamérica se suple así con el arribo de artistas de este origen, porque a Bernardo Bitti sigue Angelino Medoro, que se establece en 1587 en Colombia y en 1599 en Lima, y Mateo Pérez de Aesio, quien llega en 1588. Cada uno de ellos atrae a ciertos discípulos e imitadores que perpetúan y difunden sus modelos.*[12]

No debemos olvidar que hablamos de artistas que gozaban de cierto prestigio en su lugar de origen. Valga como ejemplo Pérez de Alesio, el cual participó en la decoración de la Capilla Sixtina y fue pintor del Papa Gregorio XIII, llegando a tierras del Nuevo Mundo cuando contaba con 41 años y un importante bagaje como creador. A él debemos una de las frases más épicas, fruto del mito del oro americano, cuando aseveró que no regresaría del Perú hasta que pudiera permitirse el lujo de "mantener caballos y sirvientes".[13]

En cuanto a la figura de Angelino Medoro (fig. 1), son esclarecedoras las palabras de Pedro Querejazu, cuando afirma:

> *Es definido por Damián Bayón como el más completo de los tres pintores, porque su arte reúne todas las características del estilo, figuras alargadas, escorzos acentuados, colores fríos y tornasolados, etc. Tras haber trabajado en Bogotá, llegó a Lima en 1600. Influyó en el arte colonial a través de sus obras*

11 Romera, Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile, 1951, 19.

12 Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1986, 272.

13 Stastny, Francisco, "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* n. 22, 1969, 12.

y de sus discípulos.[14]

En 1780 llega desde Madrid, Santiago Joaquín Toesca y Ricci, romano de nacimiento y formación, que ha catalizado la atención de los historiadores de la Arquitectura de la época borbónica.[15] Toesca encarna el espíritu ilustrado dieciochesco en una renovada capital de finales de siglo que, entre reformulaciones urbanísticas y grandes obras arquitectónicas, estaba embelleciendo su aspecto, como queriendo prepararse para la independencia del país y los aires republicanos que soplarían a lo largo del siglo XIX (fig. 2). Además, deja discípulos tan importantes como Juan José de Goicolea que participó en la construcción de los Tribunales Viejos en 1807 (actual Museo Precolombino) y en la proyección y edificación de la Real Audiencia en 1808.[16]

Tenemos noticias del contrato que Fernando Brambilla (1763-1834) firmó en 1790 para la reproducción de vistas de puertos y ciudades más representativas durante la navegación de la Expedición Malaspina[17] de la cual formó parte. El encargo fue fructífero y el dibujante milanés tocó suelo chileno en 1793. Como él, Juan Revenet, procedente de Parma, fue otro pintor que acompañó a la citada expedición.[18]

Algunos años más tarde, en 1797, llegó a Santiago, Martino de Petris. Manuel de Salas lo contrató inmediatamente como profesor de Dibujo en la controvertida pero fecunda Real Academia de San Luis, que como casi durante todos los años de actividad, sufría por la inconstante presencia de profesores que pudieran encargarse de dicha disciplina.[19] Las menciones al artista

14 Querejazu Leyton, Pedro, "La pintura colonial en el Virreinato del Perú", en Gutiérrez, Ramón (ed.), *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Cátedra, Madrid, 1995, 160-61.

15 Valga como referente documental uno de los monográficos más completos realizados hasta el momento: Guarda, Gabriel, *El Arquitecto de la Moneda, Joaquín Toesca, 1752-1799: una imagen del imperio español en América*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1997.

16 Ortega, Óscar *et alt.*, *Guía de la arquitectura de Santiago*, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Santiago de Chile, 1967, 28-29 y 40-41.

17 Lazo, Waldo, *Viajeros y botánicos en Chile durante los siglos XVIII y XIX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2018, 25-36. Esta expedición, iniciada en el puerto de Cádiz en 1789, fue una de las tantas realizadas y son consideradas precedentes de la incursión de viajeros e ilustradores europeos a lo largo del siglo XIX. Se pueden observar los dibujos fruto de esta empresa en la web de la Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa (Madrid, España): https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/i18n/consulta/resultados_ocr.do (consultado en 28 de diciembre de 2020).

18 Marrero Alberto, Antonio, "El dibujo y la construcción del arte colonial chileno. Desde Alonso de Ovalle hasta el siglo XIX", *Cuadernos de Historia del Arte,* 34, 2020, 239-267.

19 Ripamonti Montt, Valeria, "Academia de Pintura en Chile: sus momentos previos",

son pocas y con poca información que sirva para esclarecer su vida y obra:

> *Es preciso recordar que la Academia "San Luis", debida al empeño del Manuel de Salas, es el más antiguo establecimiento de arte del cual se tiene memoria. Fundado a fines del siglo XVIII, Blanco Cuartín nos da cuenta del espíritu académico que le dio Martín de Petris, Italiano que vino a Chile con el fin de realizar retratos. El país no estaba preparado para este tipo de empresa, de allí que la labor del europeo es muy limitada y de escasa trascendencia.*[20]

Además de los citados, no podemos descartar la presencia de más italianos en el territorio chileno colonial. Sin embargo, la ausencia de documentación primaria que avale nuestra hipótesis, así como cierta negación que durante décadas se hizo del pasado hispano y su producción artística, está dificultando la recopilación de información al respecto.

Artistas italianos durante el periodo republicano

Llegado el siglo XIX se intensifican las relaciones entre los dos Países, reflejándose ello en un mayor número de artistas italianos presentes en Chile. Es ésta una época fecunda, tal como relata Isabel Cruz de Amenábar, cuando expresa la necesidad de intercambio entre las repúblicas americanas y Europa ya que, si las primeras precisan de nuevas pautas para su vida independiente, las segundas están embebidas de espíritu romántico, afanes aventureros e inquietudes científicas, mezcla que empuja a muchos artistas a emprender el viaje a costas americanas.[21]

En sus viajes, estos artistas llevaban consigo ideas, costumbres y gustos artísticos y se transforman en agentes culturales dinamizadores de los lugares a donde llegan. Los artistas viajeros[22] son centrales en nuestra investigación ya que, gracias a la multiplicidad de intereses que les animan, se convierten en eclécticos reporteros que han construido el imaginario americano decimonónico que circulaba en Europa, hecho de bellezas naturales y sentimientos románticos.

---

20 Bindis. Ricardo, *La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días*, Philips Chilena, Santiago de Chile, 1979, 1.

21 Cruz de Amenábar, Isabel, *Pintores italianos*, 196.

22 http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-search.php (consultado el 20 de diciembre de 2020).

No faltaron las críticas negativas con respecto a la llegada de estos artistas italianos en Chile, como es el caso de la opinión expresada por el historiador español Antonio Romera:

> *La llegada a Chile de otros maestros extranjeros atenuó la insistencia en los temas costumbristas. Ni Cicarelli, ni Kirchbach, ni Mochi vinieron a Chile como precursores, traídos a estímulos de un cierto espíritu robinsoniano derivado del romanticismo. Vienen con tareas docentes determinadas y contratada. Pertenecen estilísticamente, por lo demás, a movimientos que chocaban con lo primigenio de América. Su Filoctetes [de Ciccarelli] nos dice bien claro que este maestro no comprendía ese costumbrismo tan sabroso y sazonado que Rugendas y Charton supieron ver. (…) En cambio Mochi, pintor de escasísimo vuelo, pero de temperamento y enamorado de lo vernacular, se inspiró en temas vitales tomados de la realidad presente y circunstancial. Una rama del 18 y La trilla, suponen un intento de acercarse a lo chileno por medio de temas costumbristas.*[23]

La historiografía recuerda y conmemora al pintor romano, Camillo Domeniconi, estableciendo el año 1830 como fecha de llegada a Santiago, aunque por investigaciones posteriores la hemos fijado en 1836. En este año abrió su taller en la Calle Ahumada, permaneciendo en el País durante poco menos de 4 años.[24] A su pincel se deben cuadros que han pasado a ser símbolo de la identidad nacional chilena de la etapa Republicana. Nos referimos en concreto al retrato de *José Manuel Borgoño* y a las dos telas que representan a *Diego Portales,* la primera lo presenta posando formalmente en un ambiente que nos recuerda las ambientaciones del citado José Gil de Castro y la segunda cristalizando su muerte en *El fusilamiento de Portales* (fig. 3).

Desde 1851, Domeniconi fue Cónsul de Chile para el Estado Pontificio, posición que le permitió ser un referente para aquellos chilenos que viajaba a Roma, como es el caso de Benjamín Vicuña Mackenna que le visitó en la

23 Romera, Antonio, *Asedio a la pintura chilena*, Nascimento, Santiago de Chile, 1969, 41-42.

24 Cinelli, Noemi, "Para una historia de las relaciones artísticas Italo-chilenas. La pintura como variable del relato historiográfico del siglo XIX", *Cuadernos de Historia del Arte*, 35, 2020,199. Los textos de referencia para este dato clarificador son de: Giacomini, Federica, "Camillo Domeniconi, artista e mediatore d'arte tra Roma e il Sudamerica", en Capitelli, Giovanna, Grandesso, Stefano y Carla Mazzarelli (eds.), *Roma fuori di Roma: l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775- 1870)*, Campisano Editore, Roma, 2012, 196-208; Giacomini, Federica, "Roma Santiago Lima e ritorno. I rapporti artistici tra Italia e Sudamerica nell'attivitá di Camillo Domeniconi", en Guzmán Schiappacasse, Fernando y Juan Manuel Martínez. *VI Jornadas*, 139.

ciudad durante su gira por Europa en 1855.[25] Es el mismo Intendente de Santiago que nos relata las vicisitudes de la Exposición de 1858 en el Teatro Municipal de la Quinta Normal, en la cual se expusieron aquellas obras que el romano había enviado desde Italia con el objetivo de servir de modelos para la Academia de Pintura de Santiago y entre las que cabes destacar las copias de los grandes maestros de la pintura italiana del 500 y 600, como Michelangelo y Raffaello Sanzio.[26] En definitiva, Camilo fue el vehículo gracias al cual llegó a la sociedad capitalina el gusto imperante en la Roma de la época, tal y como Giacomini nos relata:

> *Camillo actúa como intermediario en el envío [a Chile] de obras muy representativas de aquella cultura de matriz clásica y monumental de la cual Roma es aún el centro indiscutible de irradiación. La solicitud de obras italianas y romanas (…) se dirige al mismo tiempo a dos targets distintos pero muy relacionados entre si, del antiguo y del moderno, es decir sobre los modelos de la pintura italiana de '500 y '600, y sobre las esculturas monumentales contemporáneas (…).*[27]

Son varios los artistas que hacen su llegada al territorio austral a partir de los años cuarenta. Destacamos personalidades como Nestore Corradi, presente en Valparaíso en 1844.[28] En 1847, el pintor Giovanni Bianchi An-

25 Vicuña Mackenna, Benjamín, *Páginas de mi diario durante tres años de viaje 1853-1854-1855*, Editorial La Ilustración, Santiago, 1856, 246.

26 Vicuña Mackenna, Benjamín, "El arte nacional i su estadística ante la esposición de 1884", *Revista de artes y letra,s* n.9 (2), 1884, 426-428.

27 Giacomini, Federica, *Camillo Domeniconi*, 201.

28 En este caso fue más aclamada su hermana, Clorinda Corradi (o Pantanelli, apellido heredado de su marido Rafael), contralto italiana considerada, junto a María Malibrán, una de las máximas exponentes del bel canto. Actuó en teatros de Italia, Estado Unidos, España y América Latina, permaneciendo en Chile a partir de 1844. Debutó en Santiago con Capuletos y Montescos de Bellini e inauguró el Teatro Victoria de Valparaíso. Su hermano Néstor trabajaba como escenógrafo de la compañía en la que ella destacaba como *prima donna*. El elenco estaba dirigido por su marido; Rafael Pantinelli, famoso por ser el primero que usa en Chile la batuta. Clorinda dejó los escenarios en 1856 e impartió clases de canto y música en el Conservatorio Nacional de Música entre 1861 y 1873. Su retrato más famoso es el que efectuara Monvoisin en 1845 en el papel de Norma (Museo Histórico Nacional). Izquierdo, José Manuel. "El eco infinito de la Pantanelli". En Villalobos, Luis (ed.), *Teatros de Chile. Historia, relatos y datos de sus salas. Santiago y Valparaíso. De la Colonia a 1930* (vol. 1), DIBAM, Ocholibros, Santiago de Chile, 66-67; Pereira Salas, Eugenio, *Historia del Teatro en Chile*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1974, 283; Pradenas, Luis, *Teatro en Chile: huellas y trayectorias: siglos XVI-XX*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006, 162; Zapiola, José, *Recuerdos de treinta Años*, Editorial Francisco de Aguirre S.A., Buenos Aires-Santiago de Chile, 1974, 62. En cuanto a la documentación que verifica su nombramiento está fechado el 24 de mayo de 1861, y tiene las firmas

togina, oriundo de Milán, especializado en retratos. Fue profesor de dibujo en el Instituto Nacional[29], proyecto íntimamente ligado a la citada Academia de San Luis y que tras esta experiencia proveyó a Chile de su primer *Tratado de Dibujo Lineal* escrito en el País.[30]

A Bianchi siguió en 1848, el napolitano Alessandro Ciccarelli, cuya presencia en suelo chileno está íntimamente ligada a la historia de la formación artística en época republicana, siendo el primer Director de la Academia de Pintura de Santiago[31], encargo que cubrió desde el momento de su llegada hasta 1869[32]. Durante los años de dirección fue constante en hacer hincapié en el dibujo como base para la formación en la disciplina de la pintura. Este posicionamiento fue muy criticado por los contemporáneos chilenos, sin embargo fue el *quid* que alimentó el debate entorno a las Bellas Artes en la época en que se dio.

El año 1858 fue el del viaje del genovés Giovatto Molinelli, pintor y dibujante que en la capital realizó obras de paisaje y pequeñas telas costumbristas que recordaban las atmósferas de la pintura de Mauricio Rugendas.[33]

---

de Manuel Montt y su ministro Rafael Sotomayor. *Anales de la Universidad de Chile,* Imprenta el Siglo, Santiago de Chile, 1861, 693.

29 Rojas Abrigo, Alicia, *Historia de la pintura en Chile*, Banco Español Chile, Santiago de Chile, 1981, 250.

30 Bianchi Antogina, Giovanni, (). *Tratado Elemental de Dibujo Lineal*, Librería de D. Pedro Yuste, Santiago de Chile, 1863.

31 Para el estudio de su faceta como director de la Academia, recomendamos: Zamorano Pérez, Pedro, "El Discurso de Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849)", *Quiroga,* n. 4, 2013, 76-86; Cinelli, Noemi, "Alessandro Ciccarelli, primer director de la Academia de Pintura en Santiago (siglo XIX)", en Fernández Valle, María de los Ángeles, López Calderón, Carme, y Inmaculada Rodríguez Moya. *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*, Enredars, Sevilla, 2019, 393-404.

32 Fruto del diálogo producto de las VI Jornadas de Historia del Arte, surgieron una serie de investigaciones sobre el artista italiano: Esteves, Valéria, "Da Italia ao continente americano: Alessandro Cicarelli entre Brasil e Chile", en Guzmán Schiappacasse, Fernando y Juan Manuel Martínez. *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio Historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte*, Dibam, Museo Histórico Nacional, Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración, Conservación y Estudios Artísticos, CREA, Santiago de Chile, 185-195; Zamorano Pérez, Pedro , "El Discurso de Alejandro Cicarelli con motivo de la fundación de la Academia de Pintura: claves de un modelo estético de raigambre clásica". Guzmán Schiappacasse, Fernando y Juan Manuel Martínez. *Vínculos artísticos entre Italia y América,* 197- 205; Richter, Marisol y Valdivieso, Cintya, "La presencia del pintor italiano Alejandro Ciccarelli (ca. 1810-1879) en la Academia de Pintura de Chile: sus actividades directivas Guzmán Schiappacasse, Fernando y Juan Manuel Martínez. *Vínculos artísticos entre Italia y América,* 207-217; Maza, Josefina de la, "Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo XIX chileno", Guzmán Schiappacasse, Fernando y Juan Manuel Martínez. *Vínculos artísticos entre Italia y América*, 219-228.

33 Leiva Quijada, Gonzalo, *Pinturas con Historia.* Santiago de Chile: Museo Histórico

Aun así, algunos de los comentarios que nos han llegado, nos hablan de un artista discreto y de técnica dudosa:

> *Giovatto Molinelli (…) es tal vez el más discreto de los artistas mencionados, el de menos méritos y de quien escasos datos fehacientes se poseen. (…) Es probable que la enseñanza académica que asimiló en Europa lo indujera definitivamente a un modo frío y atemperado en la confección de sus telas. Preocupado de la primacía de los calores formales de las composiciones, no deja su huella o impronta en la obra y arriba a un sistema pictórico adocenado y elaborado, de discutible gusto y calidad. Sin embargo, en la época en que los pintores escaseaban, supo dejar una obra, que si bien es controvertida, al menos ilustra con gran sensatez las gentes y lugares habituales, que frecuentó y que permites contar hoy con documentos y gráficos importantes para la revisión valorativa de aquellos años.*[34]

Rememoramos también al pintor Giovanni Mochi (fig. 4), desde Florencia, que cubrió el mismo cargo que fue de Ciccarelli, desde 1875 a 1883. En esta misma institución además se desempeñó desde 1891 como profesor de Dibujo. La historiografía artística chilena se ha empeñado en subrayar el cambio que esta dirección supuso para la institución, reconociendo que Mochi "le dio (a la Academia) una orientación docente distinta; inaugura una flexibilidad de la enseñanza, que había estado ausente". Su docencia buscaba incidir en la capacidad creativa de sus alumnos[35] sin desatender el ejercicio de dibujo y reproducción de fórmulas estéticas reconocidas.

Conclusiones

El siglo XIX representa la época en la que se sedimentan las relaciones pictóricas entre Italia y Chile, alimentadas gracias a la presencia de un contingente de artistas que desde diferentes ciudades italianas y con diferentes objetivos aproaron a los grandes centros culturales chilenos, especialmente a

---

Nacional, Seguros Cruz el Sur, 1998, 120-123.

34 Solanich, Enrique, *Precursores de la pintura chilena*, Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, Santiago de Chile, 1978, 53. Otra opinión: "Muy poco se sabe sobre este genovés que estuvo en Chile a mediados del siglo pasado. Gustaba de pintar paisajes urbanos con cielos clarísimos, pequeños personajes y ejecución casi primitiva". Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*, Editorial Antártica, Santiago de Chile, 1984,120-121.

35 Ivelic, Milan y Galaz, Gaspar, *La Pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 2011, 80.

Santiago y Valparaíso.

Estos artistas actuaron como vehículo de transferencias culturales entre los dos Países. En particular fueron el medio a través del cual el lenguaje pictórico imperante en la Urbe italiana- entre academicismo decimonónico y grandes re-visitaciones de los modelos de los siglos XV y XVI- llegó a circular a la sombra de los Andes.

Con estas páginas hemos querido dejar evidente la necesidad de investigar dichas relaciones artísticas, integrando los datos recopilados hasta ahora con aquellos referidos a las obras que fueron enviadas desde Italia, a la formación de las colecciones privadas y a las adquisiciones del Gobierno que apuntaban a la formación de las grandes colecciones museísticas nacionales.

Imágenes



Fig.1. *La Virgen con el Niño, San Francisco y Santa Clara,* Angelino Medoro, 1602, Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile, http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39795.html [36]

36 Este cuadro fue identificado por el restaurador Bernardo Campagne y publicado en: Mebold, Luis. "Medoro en Chile", *Diario el Mercurio*, Domingo 3 de julio de 1976. Para



Fig. 2. *Vista de la ciudad de Santiago de Chile con parte del tajamar del río Mapocho desde la Quinta Alegre,* J. Espejo, siglo XIX, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile https://www.surdoc.cl/registro/3-2744 [37]



Fig. 3. *Muerte de Don Diego Portales,* Camilo Domeniconi, c. 1837/1838, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. https://www.surdoc.cl/registro/2-965 (consultado el 28 de diciembre de 2020).

---

ver su obra y ficha técnica: http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39795.html (consultado en 28 de diciembre de 2020).

37 Inspirado en un original de Fernando Brambila, fruto de la expedición de Malaspina (1791-1795). Perteneció a la colección de Germán Vergara Donoso e ingresó al Museo Histórico Nacional mediante la donación de la Compañía Sudamericana de Vapores en 1988. Aunque la construcción del Tajamar fue acordada en 1610 por el Cabildo de la ciudad de Santiago y protegía a la capital de los desbordes del río Mapocho, el que observamos en el grabado comenzó a construirse con piedras blancas de cantera y ladrillo bajo el gobierno de Ortíz de Rosas entre 1749 y 1752, el cual, al mismo tiempo, conformaba un paseo peatonal diseñado por el arquitecto Joaquín Toesca. https://www.surdoc.cl/registro/3-2744 (consultado en 28 de diciembre de 2020).



Fig. 4. *Campesinos chilenos*, Giovanni Mochi, c. 1850, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. https://www.surdoc.cl/registro/2-23 (consultado el 28 de diciembre de 2020).

Felipe Fabris en la Nueva España del siglo XVIII. Las pinturas indecentes de Cádiz a México[1]

Luis Méndez Rodríguez
Universidad de Sevilla

Libros prohibidos, objetos indecentes, comportamientos inmorales, proposiciones heréticas… todo ello conformó el calidoscopio de los procesos de fe que la Inquisición realizó en el último cuarto del siglo XVIII. En este trabajo se analizan estos expedientes con el objetivo de estudiar el conflicto generado entre la introducción de objetos obscenos y su prohibición, así como la difusión de las ideas ilustradas procedentes de Francia y el control de los libros y escritos que las divulgaban. El espíritu ilustrado que impulsaba la reforma en España se encontró con el rechazo de una sociedad tradicional, que veía la revolución del país vecino como un mal peligroso que podía contagiar a todos los dominios hispánicos. Después del triunfo revolucionario se cerraron las fronteras a los principios que habían permitido su germinación. Las ideas filosóficas y políticas francesas repercutieron en el reino español, cuyas élites se mostraban cercanas y proclives a la recepción de estos pensamientos, mientras que otros sectores más tradicionalistas no sólo las rechazaban por completo, sino que oponían la más enérgica resistencia. El desarrollo de la ciencia y del conocimiento enciclopédico, ensanchando los estrechos límites del control ideológico, provocó la reacción para controlar su lectura y posesión.

Los puertos y enclaves comerciales fueron los espacios que permitieron difundir estas nuevas ideas, pues en ellos se asentaron casas comerciales extranjeras, al mismo tiempo que los mercaderes introdujeron un gusto por el lujo y por la importación de obras de arte desde Francia, Italia o Inglaterra. Especialmente llamativos fueron los puertos de Cádiz y Veracruz, que man-

1 Este trabajo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación "Connected Worlds: The Caribbean, Origin of Modern World" (ConnecCaribbean-823846). Horizon 2020. Eurpean Union.

tuvieron una estrecha relación comercial[2]. Si Sevilla fue el vértice económico con el Nuevo Mundo durante los siglos XVI y XVII, el traslado de la Casa de Contratación a Cádiz en 1717 supuso el traslado del tráfico y del monopolio con Indias a la bahía gaditana, lo que conllevó el impulso al establecimiento de una nutrida colonia de mercaderes extranjeros. La ciudad gaditana se convirtió en el corazón económico con América, acumulando la mayor parte de las denuncias y delaciones de la Inquisición por el coleccionismo de pinturas indecentes y la tenencia de libros prohibidos[3]. La abundante presencia de estas obras hizo que se definiese a la ciudad como un Teatro o una Babilonia de las Naciones, al asentarse una importantísima colonia de mercaderes extranjeros y de casas de comercio[4]. El desarrollo de un primer capitalismo supuso el ascenso económico de los comerciantes y burgueses, que ocuparán puestos en la política, lo que se tradujo en la adquisición de nuevas casas y palacios, que decoraron con colecciones volcadas en la antigüedad y en los nuevos gustos europeos bajo las directrices francófonas, así como alentó la compra de objetos exóticos[5]. Su ambiente cosmopolita promovió un coleccionismo a imagen de las grandes capitales europeas con libros, estampas y pinturas de desnudos y series mitológicas. Se coleccionaban estampas de la antigüedad, cuadros de desnudos y mitologías[6], así como libros franceses de

2 Del Valle Pavón, Guillermina, "Cádiz y México, núcleos mercantiles en la Carrera de Indias, siglos XVII y XVIII", *Revista Hispanoamericana*, Nº. 1, 2011, s/f.

3 Defourneaux, Marcelin, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII,* Taurus, Madrid, 1973, Gacto, Enrique. "El arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)". *Revista de la Inquisición,* 9, 2000, 7-68, Alcalá, Ángel, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Ariel, Barcelona, 1984. También Benassar, Bartolomé, *Inquisición española: poder político y control social*, Crítica, Barcelona, Crítica, 1981.

4 Para más información al respecto: Bustos Rodríguez, Manuel, "La colonia comercial sueca en el Cádiz del siglo XVIII. Los Bolh", en Ramos Santana, Alberto (ed.), *Comercio y navegación entre España y Suecia : (siglos X-XX)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2000, 145-162, Iglesias Rodríguez, Juan José, "Espacios conectados: portugueses en la bahía de Cádiz en el siglo XVIII", en Fernández Chaves, Manuel Francisco y Pérez García, Rafael (eds.), *Movilidad, interacciones y espacios de oportunidad entre Castilla y Portugal en la Edad Moderna*, Editorial de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2019, 75-98, Lario de Oñate, María del Carmen, *La colonia mercantil británica e irlandesa en Cádiz a finales del s. XVIII*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001 o Lloret, Sylvain, "Un nexo entre Francia, Andalucía y las Indias. Los negociantes franceses en Cádiz durante el siglo XVIII", en Iglesias Rodríguez, Juan José et.al. (eds.), *Andalucía en el mundo atlántico moderno: ciudades y redes*, Sílex, Madrid, 2018, 397-410.

5 Iglesias Rodríguez, Juan José, "Ilustración y sociedades económicas en la provincia de Cádiz", *Studia Historica: Historia Moderna*, *28*, 2006, 337-357.

6 Carlos III promulgó en 1762 el intento de ordenar expurgar las colecciones reales y destruir los cuadros indecentes. Portús Pérez, Javier, *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española 1554-1838*, Museo del Prado, Madrid, 1998. Véase también Morán Turina, Miguel, y Portús Pérez, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su*

Rousseau o Voltaire como metáforas parlantes que identificaban un mundo en cambio bajo las luces de la Ilustración[7].

Los cambios políticos y morales que se estaban sucediendo en Europa provocaron en España el celo de las autoridades ante las nuevas ideas, pero coincidió paradójicamente con la merma del poder de la Inquisición a la que las políticas borbónicas habían ido reduciendo sus prerrogativas, pero que seguía aferrada al poder a través del control de las conciencias individuales, algo que chocaba frontalmente con las ideas que desde Francia se difundían con la rapidez de una epidemia negando cualquier derecho institucional que controlase el pensamiento y la moral del individuo que debía regirse por la razón y la ética personal.

En este tiempo de cambios, la Inquisición, más mermada en sus funciones, intentó controlar a toda costa la moral pública, la circulación de ideas y los libros procedentes de Francia. También lo hizo con aquellas escenas que representaban desnudos al identificar su posesión con la conducta inmoral de su propietario. A eso se añadía el problema que a partir del estallido de la Revolución Francesa se impuso como un cordón sanitario en los Pirineos y en los principales puertos españoles para impedir la propagación de las ideas ilustradas y revolucionarias, que se plasma en los numerosos registros que se suceden para controlar la introducción y lectura de libros prohibidos como los de Rousseau o Voltaire. La Inquisición intentaba imponer la moralidad y el control ideológico sobre una sociedad gobernada por las élites ilustradas que trataban de modernizar el reino[8]. En pleno conflicto entre las élites tradicionales y los reformadores, la inmoralidad y las pinturas de desnudos fueron utilizados para atacar a dichos ilustrados, ya que aquel que los coleccionaba tendría también una conducta deshonesta y, por tanto, se utilizaron en las causas abiertas contra ellos para acabar con las políticas del Marqués de la Ensenada o del asistente Pablo de Olavide, lo que impidió el desarrollo de los planes reformistas y el triunfo de todo lo contrario.

En este trabajo analizaremos algunos expedientes inquisitoriales del último cuarto del siglo XVIII en Cádiz y México, centrándonos en aquellos que tienen que ver con el uso de pinturas de desnudos y de escenas de contenido

---

público en la España de Velázquez. Itsmo, Madrid, 1997.

7 Morgado García, Arturo, "El consumo artístico en el Cádiz de los siglos XVII y XVIII", en V.V.A.A, *Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna: Moratalla, 1992, Vol. 2, Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1993, 339-349.

8 García Cárcel, Ricardo, "La Inquisición en el siglo XVIII", en Escudero López, José Antonio (ed.), *La Iglesia en la historia de España* , Fundación Rafael del Pino, Madrid, 2014, 829-840.

erótico[9]. Las denuncias privadas al Santo Oficio iban encaminadas a advertir de proposiciones heréticas, libros prohibidos y pinturas deshonestas. Y ante esto la Inquisición controló la moral pública y privada, actuando tanto contra los artistas que se dedicaban a estos temas como contra aquellos que tenían bibliotecas con obras prohibidas que diferían de los principios de la religión católica, o contra los que tenían salones y estudios decorados con estampas y pinturas de desnudos[10].

El comisario de la Inquisición de Cádiz, Pedro Sánchez Manuel Bernal, se mostró muy activo en la persecución de las pinturas y libros prohibidos[11]. A pesar de la limitación de las competencias del tribunal de la Inquisición que llevó a cabo la cédula de 1762, ésta conservó su capacidad para perseguir las pinturas deshonestas, como registraba la regla XI del Índice de 1747:

> *"Mandamos que ninguna persona sea osada a… meter en estos reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas y obras de escultura lascivas… y asimismo se prohíbe a los pintores que no las pinten y a los demás artífices que no las tallen ni hagan".*

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, la circulación de este tipo de material se incrementó y era habitual ver como llegaban a los puertos españoles estampas clásicas, obras de desnudos y libros prohibidos por la Inquisición. Esto provocó que con diligencia actuase el comisario gaditano para poder reconducir esta situación y, por eso, se aplicó con mayor celo a la incautación y control de este material, especialmente atento a la rica y culta comunidad extranjera residente en Cádiz, que con sus modas, gustos, costumbres y coleccionismo marcaba el cosmopolitismo de la ciudad. Todos ellos tenían en sus domicilios obras de carácter controvertido que provocaban la desesperación de los comisarios del Santo Oficio. No obstante, su celo le provocó el enfrentamiento contra los cónsules de las distintas naciones que recurrieron al Ministro para evitar la inspección de sus domicilios y la incautación de sus bienes, en base a los tratados entre países que les amparaban

9 Martín Gaite, Carmen, *Usos amorosos del XVIII en España*, Editorial Lumen, Madrid, 1972.

10 Sobre la Inquisición en España véanse los trabajos de Pérez Villanueva, Joaquín y Escandell Bonet, Bartolomé, *Historia de la Inquisición en España y América.*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984, Kamen, Henry, *La Inquisición Española: una revisión histórica,* Crítica, Barcelona, 1999. García Cárcel, Ricardo y Moreno, Doris, *Inquisición: historia crítica, Temas de Hoy,* Madrid, 2000.

11 Gacto, Enrique. "El arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)". *Revista de la Inquisición,* 9, 2000, 7-68.

como extranjeros[12].

El 21 de diciembre de 1726 se recordaba en un edicto desde el Castillo de San Jorge, sede del tribunal en Sevilla, a los naturales la prohibición de retener cuadros, estampas, libros y dibujos considerados inmorales, así como a los artistas e impresores hacerlos y distribuirlos. Años más tarde el edicto volvió a reimprimirse, como sucedió en 1743, 1768 ó 1776, cuando se incluyeron además consideraciones de control político injuriosos al Rey o al Gobierno. El Tribunal de Sevilla también defendía que era necesario controlar las mercancías extranjeras, reforzar la vigilancia aduanera, así como insistir con mayor rigor en el registro de los navíos que llegaban a los puertos.

Durante toda la segunda mitad del siglo se fue requisando en Cádiz estampas y grabados indecentes y obscenos, como en 1773 cuando se requisaron doscientas estampas o un año más tarde, las pinturas deshonestas a un comerciante de Hamburgo[13]. Entre los objetos requisados figuraban también un joyero con una imagen deshonesta de un capellán con una mujer, y un lienzo grande de la Magdalena, "mui indecente", que había sido hallado en un cajón introducido por don Juan Ángel Bellony procedente del puerto de Roma. El 11 de agosto de ese mismo año, Bernal había recogido tres pinturas deshonestas que había mandado al Tribunal de Sevilla, que eran "de mui buen pincel, a saver, Susana, Venus y Cupido, y una muger con un viejo en positura indecente"[14].

Muchas de estas pinturas de desnudos o mitológicas decoraban los hogares y los almacenes de los comerciantes, como las pinturas provocativas y lascivas, representando "hombres y mujeres con posituras y ademanes lasivos", que en 1774, ornamentaban el almacén de espejos y cornucopias de los comerciantes suizos don Cayetano Albertini y don Federico Iwalta[15]. Y en 1777 los "dos cuadros grandes con pinturas de cuerpo al natural desnudas" que formaban parte de la colección de don José Leonir en Cádiz, entre las que se encontraba "un cuadro grande con una pintura de Venus de cuerpo entero acostada, enteramente desnuda, e indecentísima", así como "muchas pinturas de hombres enteramente desnudos, o modelos de Academia"[16]. Lo

12 Méndez Rodríguez, Luis. "Ciudad y moral pública. La pintura de desnudos y los libros prohibidos", en Sazatornil, Luis. y Urquízar, Antonio. (eds.), *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV y XIX)*, CSIC, Madrid, 2019, 294-311

13 Archivo Histórico Nacional (En adelante AHN), Estado, leg. 3115.

14 AHN, Inquisición, leg. 2074, exps. 25 y 27, en Gacto, "El arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)", 26.

15 Gacto, Enrique. "El arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)", 33-34.

16 AHN, Inquisición, 3721, exp. 72. Méndez Rodríguez, Luis. "Ciudad y moral públi-

que queda de manifiesto es que existía un mercado ilícito para el comercio de estas imágenes como pone de manifiesto su introducción en los puertos para su venta. Así, en 1776 Gerardo Racke, cónsul de Hamburgo, tenía en depósito de un comerciante sueco para su venta cuatro pinturas muy obscenas de hombres y mujeres desnudas, que quemó ante el intento del comisario por examinarlas[17].

El gusto por estas escenas obscenas se introdujo a través de la moda francesa y fue coleccionada principalmente por hombres, en buena parte funcionarios reales, comerciantes y militares. Estas escenas deshonestas estaban presentes en numerosos formatos desde los vidrios, abanicos, cadenas, estampas y pinturas, hasta los pequeños objetos que escondían compartimentos o artilugios ocultos en cajas, recipientes de tabaco y relojes que desvelaban una imagen erótica.

En 1775 el relojero francés Luis Peinado tenía en su tienda de la calle Nueva de Cádiz, un reloj que contaba con un artilugio secreto que albergaba una imagen indecente. El reloj era propietario del portugués Manuel Ferrera[18]. Este tipo de ingenios debieron ser muy habituales, pues el propio Bernal incautó a una mujer conocida como la "Sacristana" un reloj adornado con diamantes que había adquirido a don Luis Ramón, platero francés con tienda en la calle de san Francisco, y que contaba además como el caso anterior, con una pintura obscena[19]. Estos objetos circularon entre los comerciantes y así, los encontramos también en Nueva España a dónde llegaban desde los barcos comerciales a los puertos de Acapulco y Veracruz, y desde aquí al interior hacia Puebla y Ciudad de México. Entre los objetos, podemos señalar el reloj que tenía Francisco Barroso Yturbia. Otro propietario de estos relojes fue el militar del Regimiento de la Corona, José Galván, denunciado por poseer un reloj con cadena que adornaba con una lámina obscena de marfil. También se denunció al propietario de un reloj con una escena en miniatura de una mujer desnuda[20].

En México, el trabajo de Desiré Moreno da a conocer diferentes ob-

---

ca. La pintura de desnudos y los libros prohibidos", en Sazatornil, Luis. y Urquízar, Antonio. (eds.), *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XV y XIX)*, CSIC, Madrid, 2019, 294-311.

17 Méndez Rodríguez, Luis. "Ciudad y moral pública. La pintura de desnudos y los libros prohibidos", 294-311.

18 AHN, Inquisición, leg. 3740, exp. 86.

19 Sobre estos casos veáse Gacto, Enrique. "El arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII)", 27-28.

20 Moreno Silva, Désirée, "Erotismo y censura en el siglo XVIII novohispano. Imágenes y objetos censurados por la Inquisición", en Herrera Curiel, Arnulfo (ed.*), XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y Desamor en las Artes*, Universidad Autónoma de México, 353-373, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.

jetos indecentes que al ser exhibidos a terceros provocaron la denuncia al Tribunal de la Inquisición. En este sentido, el oficial segundo de la Casa de la Moneda Antonio Leonel de Cervantes le enseñó una caja de plata a Ignacio Pérez Gallardo, abogado de la Real Audiencia. También pueden señalarse las cajas de tabaco que tenía el coronel de dragones, Agustín Beven. Se conocen además los casos de difusión de estampas deshonestas como las dos que José Casimiro abogado de la Real Audiencia de Chile y Perú prestó a Diego Manzanillas[21].

También los extranjeros despertaron el recelo de la autoridad y la denuncia de los vecinos por su conducta. Este fue el caso del pintor italiano Felipe Fabris, quien fue denunciado al Tribunal de la Inquisición por ser francmasón[22] y por proposiciones heréticas. El estudio del expediente conservado ayuda a entender la relación comercial entre los puertos de Cádiz y Veracruz, el tráfico de obras de arte y el papel de los artistas que viajaron a Nueva España, así como también el control ejercido ante las pinturas de desnudos y las estampas de contenido erótico que el propio Fabris practicó y comerció[23]. A través de las declaraciones y testimonios del proceso inquisitorial conocemos muchos aspectos de esta década de 1780[24].

Fabris había nacido en Udine, en la república de Venecia un 31 de enero de 1570 en el seno de una familia que se dedicaba al comercio[25]. Desde muy temprano, destacó por sus viajes recorriendo distintos países desde su Italia natal, hasta Francia y España. Por los distintos territorios desempeñó su oficio de pintor, con una disposición de bohemio y de libre pensador, comerciando por los lugares que iba visitando, como cuando salió de su tierra camino de Gorizia y Ljubljana. Posteriormente llegó a Trieste e Istria, hasta que sus pasos le condujeron a Venecia. Y de aquí a Roma, destino principal de los viajeros del Grand Tour, donde pasó algunos años vinculado con el taller

....

21 Ibid. 353-373.

22 El proceso de la Inquisición de México contra el veneciano Felipe Fabris se fecha en 1785, y se conserva en AHN. Inquisición, leg.1732, exp. 8. El expediente reseñado en el Archivo General Nacional de México (AGNM, Inquisición, vol. 1223, exp. 5) se ha recogido en Aragón, Rogelio, "Contra la Iglesia: las ideas anticlericales de Francesco Testori y otros masones de la Nueva España, siglo XVIII", en Savarino, Franco y Mutolo, Andrea (eds.), *El anticlericarismo en México*, Cámara de los Diputados, Tecnológico de Monterrer y Miguel Ángel Porrúa, México, 2008.

23 AHN, Inquisición, leg.1732, exp. 8.

24 Fue condenado por hereje, apóstata de la religión católica, de judaísmo y francmasonismo, irreligioso, escandaloso, perjuro y falso. En 1791 se condenaba por masonería y judaísmo al portugués Joséf Riggen en Málaga. Ferrer Benimeli, José A, La *masonería española en el siglo XVIII*. Siglo XXI, Madrid, 1986, 293-301.

25 Sartor, Pietro. *Dizionario biografico dei frilani*. https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/fabris-filippo/ (Consultado el 06/10/2021).

del pintor Girolamo Ricci. Allí se labró su consideración de buen retratista.

Después de recuperarse de unas fiebres, se dirigió, a la edad de veinte años, a Loreto para mostrar su agradecimiento, continuando su viaje hasta Bolonia y al norte a las ciudades de Milán y Turín. Desde esta última, pasó a Francia deteniéndose en Chambéry y Grenoble. En esta ciudad entraría en contacto con los círculos masónicos, según las declaraciones que dejó recogidas en la Inquisición de México. En Francia se vinculó a las ideas ilustradas que profesó, ingresando como francmasón y, por tanto, cercano a los principios reformistas del racionalismo. Pensaba que su introducción en la logia le permitiría hacer nuevos negocios al ensanchar el círculo de clientes, a la vez que en caso de necesidad le proporcionaría una cierta protección, aunque terminaría dándose de bruces con la realidad del Santo Oficio al llegar a España.

De Grenoble viajó hasta Montpellier en 1775 y, desde allí, se dirigió a Aviñón, donde conoció a Constanza Ricart, con la que se casó, tuvo un hijo y residió cinco años. Fabris pronto cambiaría de rumbo y viajaría solo a los puertos franceses del Mediterráneo, quedándose en Avignon su mujer. En su declaración ante la Inquisición de 6 de septiembre de 1785 aludió a su biografía:

> "*Preguntado por su vida, declaró que nació como tiene dicho en la ciudad de Udine, donde se mantuvo en compañía de su padre hasta la edad de 18 años, ejercitándose en la pintura después de haber aprendido a leer y escribir, y en el manejo de la tienda de sus padres, que de dicha edad pasó en compañía de su hermano Vicente a Goricia, y de ahí a Lubiana, ejercitándose en sus viajes y residencias en el trabajo de pintar las obras que se le proporcionaban, con cuyo motivo fue también al Puerto de Trieste en Alemania, a Histaria, Venecia y Toma, en cuya capital estuvo de dos a tres años ejercitando la pintura con el maestro Gerónimo Ricci, a excepción de un año que estuvo malo de tercias en el Hospital del Santi Spiritus, y después se fue al santuario de Loreto a hacer sus devociones, donde confesó y comulgó, y de allí continuó sus viaje a Bolonia donde permaneció un mes*"[26].

El espíritu aventurero de Fabris le llevaba a viajar de una ciudad a otra para hacer negocios. En Francia visitó luego Nimes y Lyon, adquiriendo grabados eróticos en las imprentas de esta ciudad que luego vendería durante sus viajes. Realizó también algunas obras de esta temática para satisfacer a los clientes que demandaban esta producción clandestina. El propio Fabris describe su estancia en Francia, cuando desde Milán pasó a Toulon "*a Chamberi*

26 AHN, Inquisición, leg.1732, exp. 8.

en Saboya, y se encaminó a Francia a la ciudad de Grenoble, hasta cuyo tiempo había vivido con arreglo, y como buen católico. Que en dicha ciudad estuvo como mes y medio ejerciendo la pintura"[27]. Allí fue cuando entró en contacto con la sociedad de francmasones en la que fue admitido. Meses más tarde, Fabris llegó a Marsella, desde la que se desplazó a Barcelona en 1782 y donde trabajó en su oficio de pintor. En su declaración, afirmó que vino a España siguiendo al Duque de Crillon, Luis Berton de Balbe de Quiers, quien el 5 de febrero había tomado Menorca a los británicos[28]. El éxito de esta conquista llevó a Carlos III a reforzar el asedio de Gibraltar que desde 1779 se había iniciado sin avances significativos. Desde la ciudad condal fue al campo de san Roque en Cádiz. Su viaje a la bahía gaditana estuvo vinculado con el Gran Sitio de Gibraltar (1779-1783). Coincide su viaje con los preparativos que estaba realizando en 1783, el duque de Crillon, quien llegó a la bahía gaditana con 40.000 hombres y 190 cañones, junto con una flota entera para bloquear el puerto.

Uno de los testigos del proceso inquisitorial, Gregorio Glasi, milanés, declaró el 21 de marzo de 1786, que coincidió con Fabris en la posada del Caballo Blanco de Cádiz, describiéndole del siguiente modo: "*Y aunque era un excelente pintor era al mismo tiempo jugador y enredado con las cómicas, y que todo lo dicho sucedió en la referida posada del caballo blanco*"[29]. Afirma que lo conoció en el campo de Gibraltar y después en Cádiz en la posada del caballo blanco. En Gibraltar lo vio comer muchas veces con el General Duque de Crillon, cuando Glasi era sirviente de Volante. Lo conocía como un famoso retratista, también como pintor de miniaturas. Solía estar acompañando a los hijos y al mayordomo del duque de Crillon[30].

Fabris se estableció en 1783 en Cádiz, donde era conocido como el pintor romano por su formación en la ciudad del Tíber. En Cádiz residió unos meses en la mencionada posada y alquilando un cuarto en una casa, hasta que en febrero de 1784 se embarcó en la fragata comercial de la casa de Ustariz *La Caridad* en la que llegó a Nueva España. En abril desembarcó en el puerto de san Juan de Ulúa. El criado de Fabris, Mateo Renolfi cobró un recibo de doscientos y veinte pesos a un comerciante de Veracruz por unos retratos que le hizo el pintor. Tras pasar allí unos meses realizando algunos encargos

27 Ibid.

28 No obstante, en otra declaración posterior, del 1 de septiembre de 1785, afirmó que atravesó la frontera con Francia por tierra acompañado de la que por entonces era su amante, Sofía Limar.

29 AHN, Inquisición, leg. 1732, exp. 8.

30 Luis Berton de Balbes y Fabri (1717-1796), duque de Crillon, fue nombrado por Carlos III, I duque de Mahón, título creado a raíz de la toma de Menorca entre 1781 y 1782. Aunque obtuvo el grado de Mariscal francés, se puso a las órdenes del monarca español en la campaña mencionada y en el Gran Asedio de Gibraltar (1779-1783).

que le fueron saliendo entre la élite local, viajó a la Ciudad de México[31].

Su viaje al virreinato de la Nueva España se debió a las nuevas oportunidades que ofrecía la capital, donde en 1781 se había abierto la Academia de san Carlos bajo el impulso de Carlos III. Para atender las necesidades del claustro se necesitaban artistas que se encargasen de las disciplinas que debían enseñarse a los estudiantes. También realizó encargos importantes relacionados con el virrey[32], además de tener relación con la recién fundada Academia, para la que hizo algunas obras y a la que asistía. En este sentido, y aunque debió de producir más obras, se conserva documentación de la Academia sobre la ejecución de dos bustos de terracota por encargo de Fernando Mangino, director de la Casa de la Moneda y de Jerónimo Antonio Gil, presidente de la Academia de San Carlos. Los dos bustos representaban a Carlos III y a Matías de Gálvez, virrey de Nueva España[33]. Era considerado un buen retratista y la clientela local le fue encargando retratos. Así, lo hizo también el Marqués de san Cristóbal cuando le encargó un retrato de su prometida, del que Fabris realizó además un dibujo preparatorio[34]. Durante sus desplazamientos por España y México fue acompañado siempre por ayuda de cámara y sirvientes, que mantenía con los encargos de retratos y la venta de obras entre los clientes de las distintas ciudades en las que se establecía. Junto a estas obras también comerció con estampas de contenido erótico que ejecutaba en vidrios o en miniaturas para cajas pequeñas y relojes, así como también comercializó con la venta de otras estampas que había adquirido en Francia.

El expediente reúne las pesquisas realizadas en Barcelona, Cádiz, Veracruz y Ciudad de México y en las que Fabris fue denunciado por sus comentarios heréticos sobre la religión y sobre las imágenes religiosas, por la reali-

---

31 FERRER BENIMELI, José. *La masonería en la España de Carlos* III. Madrid, Siglo Veintiuno, 1986, pp. 293-301.

32 Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*, Editorial Universidad de Sevilla y Diputación de Sevilla, Sevilla, 2006, 98.

33 Se cita en la documentación entre los alumnos distinguidos de Rafael Ximeno y Planes a Atanasio Echevarría que acompañó a Martín Sessé y José Mociño en la expedición a Nutka, y a dos artistas italianos, como eran José Perovani, que realizó los retratos de los virreyes Apodaca y Calleja; y a Felipe Fabris que estuvo siete años en México. La mayor parte de este tiempo se mantuvo encarcelado por la Inquisición por herejía, por pintar cuadros eróticos y por ser francmasón, probándose que era mal cristiano, masón y que pintaba obras indecentes y obscenas. Navarrete, Jesús, *La masonería en la Historia y en las leyes de México,* Editorial Jus México, 1962, 28. Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la antigua Academia de san Carlos. 1781-1910.* Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas México, 2003, 61.

34 Moreno Silva, Desirée, "Erotismo y censura en el siglo XVIII novohispano. Imágenes y objetos censurados por la Inquisición", 353-373.

zación y tenencia de pinturas de desnudos y por sus vínculos masones. Estos hechos despertaron ya en su viaje por España la atención de la Inquisición, que se tradujo en la apertura de un expediente en el Tribunal del Santo Oficio de Sevilla, pero fue a raíz de la denuncia del clérigo Candalija por francmasón durante la travesía de Cádiz a Veracruz cuando se desencadenó el proceso en el contexto de las últimas décadas del XVIII, especialmente activo en el control de la moral y de los libros que llegaban a sus puertos.

Como ha estudiado Toribio Medina, los procesos inquisitoriales de Nueva España se caracterizaron en estos años por el incremento de los expedientes a los blasfemos y heréticos que conectarían con aquellos que perseguían las doctrinas revolucionarias generadas en Francia, que a partir del verano de 1789 provocó un especial celo para que los escritos y los grabados que hacían apología de la revolución no circulasen libremente por los territorios hispanos con el fin de evitar la ruptura del orden tradicional y del gobierno, como ponen de manifiesto que se incrementasen y regularizasen los controles aduaneros y la vigilancia del Tribunal de la Inquisición.

Desde su llegada a Veracruz, Felipe Fabris fue controlado por la Inquisición a raíz de la denuncia de Antonio Juan Candalija, capellán de la fragata en la que el artista había viajado de Cádiz a Veracruz. El sacerdote lo denunció a la Inquisición el 10 de agosto de 1784 por francmasón, aportando un sello de hoja de lata, lacre y listón azul que Fabris había tratado sin éxito de arrojar al mar, como sí pudo lograr con el diploma de maestro masón que llevaba con él en la travesía. Mientras se practicaban las diligencias se recibió una carta de la Inquisición de Sevilla en la que se indicaba que se le había abierto en la Península un proceso por delitos de proposiciones heréticas, desprecio de las imágenes y uso de pinturas deshonestas. Por este motivo recomendaba vigilar su conducta, vida y costumbres. En la Ciudad de México, Fabris fue detenido el 11 de diciembre de 1784 y encarcelado en las cárceles de la Inquisición, mientras se abría un proceso contra él con información reunida en Sevilla y en México. En el auto se le acusaba de la formulación de proposiciones heréticas, de ser francmasón y de la posesión y comercio reconocidos de material pornográfico. El Tribunal de México pidió a la Inquisición de Sevilla las diligencias oportunas sobre el denunciado por carta del 7 de julio de 1784. Y esta remitió la información recogida en Cádiz y el testimonio de la denuncia a la Inquisición de Barcelona contra Felipe Fabris y su mujer de 1 de mayo de 1782 realizada por Vicente Broquetas, presbiterio vicario de la parroquia de Santa María del Mar, porque le habían dicho que eran hebreos, por expresiones contra la religión católica y por poseer un libro con diferentes láminas obscenas, en las "*que estaban unas monjas figuradas en los*

actos más deshonestos y torpes"[35].

Durante cinco años se estuvieron haciendo las diligencias por la Inquisición, tiempo en el que el artista estuvo preso por proposiciones heréticas y por ser francmasón. En primer lugar, Fabris fue encarcelado en las cárceles secretas de la Inquisición, desde donde fue trasladado hasta el convento de Carmelitas Descalzos de la capital mexicana. Allí pasó la mayor parte de su tiempo hasta que se dispuso su remisión a España como se determinó. Reunidas todas las declaraciones e informes, el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de México sentenció en auto de fe del 21 de junio de 1789 en el convento imperial de Santo Domingo a Felipe Fabris, natural de Udine, por ser francmasón y por proposiciones heréticas, entre otras penas y penitencias, por lo que se le impuso castigo de doscientos azotes y destierro de los territorios de la corona, tras permanecer recluido el tiempo que le restaba, para lo que se embarcó con destino al puerto de Cádiz con la condición de entregarlo al comisario Pedro Sánchez Manuel Bernal.

En este auto celebrado el 21 de junio de 1789 en la Ciudad de México, salieron el pintor veneciano Felipe Fabris, por francmasón y proposiciones heréticas y los blasfemos hereticales Gerardo Gómez, José Antonio Molina y Juan García. Fabris fue condenado en la sentencia de 26 de agosto de 1789 al destierro de todos los dominios de Su Majestad Católica para lo que debía ser conducido a la Península asegurado en partida de registro, cumpliendo diez años de reclusión en convento de estrecha observancia o en cárcel de penitencia, según decidiera el Inquisidor General. Un año más tarde, se encarcelaba a Tebanillo González[36] en San Hipólito y partía de las cárceles de la Inquisición mexicana para cumplir condena en los presidios del norte de África el maquinista, médico y orfebre Joaquín Muñoz Delgado, acusado, entre otros delitos, de hereje ateísta.

Los delitos que se le imputaban eran proposiciones, blasfemias, desprecio de las imágenes de Jesús y de los santos, así como retener y vender figuras indecentes de miniaturas. Por los diferentes testimonios que se sucedieron en el proceso inquisitorial de Fabris, podemos reconstruir su estancia en Cádiz en 1783, así como su paso por Veracruz y Ciudad de México.

En la ciudad gaditana estuvo trabajando como artista, residiendo en la posada del Caballo Blanco, como ya hemos visto. Auxiliando a Fabris, estaba a su servicio Mateo Renolfi, natural de Roma, de 23 años. Su estancia en

35 AHN, Inquisición, leg.1732,exp. 8.

36 Toribio Medina, José, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*, Universidad Autónoma de México-Miguel Ángel Porrúa, México, 1987. También Bernabéu Albert, Salvador, "Nuevas líneas de investigación: Tebanillo González, un loco ante la inquisición mexicana (1789-1790)", *Anuario de Estudios Americanos, 75, 2*, 2018, 699-729.

Francia le influyó decisivamente, hasta tal punto que Renolfi, en su declaración como testigo en la audiencia del Santo Oficio de México, señaló que dudaba si Fabris era italiano, porque aunque

> "*estuvo seis años en Roma advierte que no le contesta en muchas cosas que se ofrecen hablar, por lo cual se inclina a creer que sea francés, y porque este idioma lo habla con mas expedición, y el italiano solamente como toscano corrupto*"[37].

Mateo Renolfi relató al Inquisidor los indicios de Fabris de ser francmasón y de no respetar la doctrina católica, teniendo una conducta inmoral. Renolfi señala

> "*que conversando una noche en Cádiz sobre la pasión de Dios y lo que había hecho para liberarnos de la pasión del demonio, le dijo que era un ignorante y que debía ir a Francia para saber de eso. Además añadió que "Dios era un hombre soberbio, y presumido que quería conquistar reinos, y ser rey de Judea y sujetarlos a todos, y por esto los judíos lo mataron crucificándolo, lo cual no lo dijo solo aquella vez, sino muchas, pero siempre estando a solas, tirándolo a persuadir a que así lo creyese, diciéndole que, aunque la pasión de Dios sea cierta, pero el motivo no fue otro que su soberbia, citándole un autor francés de cuyo nombre no se acuerda el declarante, para que en él viera y leyera lo mismo que le decía".*

El sirviente también señaló otras proposiciones heréticas del pintor. Recordaba que en la posada del Caballo blanco, cuyo propietario era Tomás Patoni, les dijo a sus compañeros Josef Suapi y Domingo, del que no recuerda el apellido, que el purgatorio no existía:

> *"Otra noche en la que llegaron los mismos individuos para conversar con el pintor, les dijo que el infierno y el paraíso no existían, para lo que puso como ejemplo que los únicos que conocía era una bolsa con dinero y otra sin monedas, para compararlos con el paraíso y con el infierno respectivamente. Muchas veces le escuchó en Cádiz comiendo en mesa redonda, decir que el alma del hombre era mortal, que el mundo es eterno y por lo tanto no habrá Juicio Final, que Dios no es trino en persona y que el matrimonio no es otra cosa que el qus de quieran hombre y mujer, y por tanto, el juntarse es voluntario, y así lo es también el separarse. Y que el llegar el hombre a la mujer es*

37 AHN, Inquisición, leg.1732, exp. 8.

natural y así que no es malo. Que los sacramentos no son más que ceremonias y que la misa es superstición. Los comensales le replicaban mucho, pero él no se callaba ni rectificaba sus declaraciones"[38].

En Cádiz indicó que se veía con cinco o seis personas, que no recuerda sus nombres ni empleos, pero que cree que eran francmasones, porque llevaban su tarja y señales cuando se veían, por lo que se conocían unos a otros. Su amistad con comerciantes americanos pudo ser una de las razones por las que decidió en febrero de 1784 poner rumbo a México a bordo de una fragata comercial, llegando en abril a Veracruz[39]. Entre los pasajeros del navío estaba don José, capitán de Milicias que vivía en la Real Aduana, y Bartolomé Collazo comerciante en Veracruz, que como se señala en dicho documento, era muy amigo de Fabris. Delante de este y del mozo Mateo Renolfi, contó Fabris

"que en Cádiz en la casa de Campana delante de muchos oficiales y mujeres había bailado el fandango totalmente desnudo, y del mismo le contó también Ustariz que se subía a las azoteas desnudo a enseñarse a las gentes, por lo cual no tenía buen concepto de él"[40].

Renolfi declaró que conoció a Fabris en Cádiz desde finales de 1783 a febrero de 1784, en la posada del Caballo blanco en compañía de una francesa que decía ser su mujer, aunque según él era falso, porque se volvió a Marsella y de allí a Avignon donde vivía su marido. Se hizo ayuda de cámara por las muchas promesas que le hizo Fabris para que le acompañase a México, *"donde le ha dicho que tiene intención de estar dos, o tres años, ganando dinero con sus habilidades de pintor y escultor, y al cabo de este tiempo se restituirá a Europa acomodado*". Según informó en su testimonio ante el Inquisidor, el cocinero

38 Ibid.

39 Una de las testigos en el proceso inquisitorial, doña Gertrudis de Rojas, que vivía en México, declaró que su sirviente Juan le había dicho que el criado de Fabris, Mateo Renolfi, le había contado "que su amo se había venido de Cádiz a este reino porque lo querían coger y le había avisado un amigo suyo de la Inquisición". En su testimonio, Fabris informó que no había venido fugitivo de España en cosa tocante a la fe, pero sí sospechaba que el inquisidor de Cádiz procedía contra él, porque el cónsul del imperio le dijo que lo buscaba. También le informó al respecto don Francisco Bogliolo, comerciante de anteojos, quien le advirtió que el Comisario de Cádiz había preguntado por él, pero entendió que sería para hacerle alguna obra de pintura y fue a verlo a su casa, pero como no le decía nada, pensó que habría sido sobre su amante francesa, pero que como ya se había embarcado de regreso a Francia no le dio más importancia.

40 AHN, Inquisición, leg. 1732, exp. 8.

de la posada del Caballo Blanco llamado Gregorio de nación italiana le decía a Mateo que no fuese con Fabris, porque era malo y le había oído muchas malas proposiciones.

Cuando embarcaron en febrero rumbo a Veracruz ya le había escuchado algunas de las proposiciones que conoce el tribunal, y que no pudo echarse atrás por haber recibido unos treinta reales por el importe de algunas ropas que le dio. El testigo señaló que no lo veía ni en misa y que no rezaba, salvo en la travesía hasta San Juan de Ulúa donde no le quedaba más remedio por estar a la vista de todos. Recordaba que una vez en Veracruz fue a la iglesia, pero que no atendía la ceremonia porque se pasó todo el tiempo mirando una pintura. Indica que en la cabecera de su cama tiene un *"santo Cristo, el qual le mandó comprar al testigo, diciéndole, aquí todos son santicos, y así es menester que me tengan a mí por tal, mirándolo lo que entrasen en casa"*[41].

Mateo Renolfi advirtió que no hacía vigilia y que en Cádiz comía carne. No pudo precisar sobre si tenía libros prohibidos, porque no le ha visto libro ninguno, ni en Veracruz ni en España,

> *"aunque le haya oído alabar mucho a Voltaire, diciendo que fue un gran hombre, muy docto, que escribió la verdad y que ha leído muchas obras de él, y también alababa mucho a otro autor francés, y que, aunque no se acuerda de fijo, le parece ser de la Historia filosófica*" [42].

Por último, el mozo de Fabris indicó que llevaba una vida vehemente, presumiendo que era un hombre de mundo, muy entregado a mujeres, como que es principio suyo, que el hombre nació para la mujer, y la mujer para el hombre, y que no piensa si no en tener dinero para volver a Francia a tener gustos, diciendo que el dinero es su paraíso.

Cuando Fabris se estableció en Veracruz no tardó tampoco en llamar la atención de los ciudadanos. Como ya se ha señalado, Antonio Candalija, lo había denunciado el 19 de agosto de 1784 al llegar a Veracruz. Era el capellán de la fragata comercial la Caridad, que procedente de Cádiz había llegado al puerto de Veracruz. Expuso que uno de los días de navegación, salió Felipe Fabris del camarote de don Juan Francisco Urtariz con una porción de tarjetas de hojalata y lacre con cinta azul. Se le cayó de las manos una que cogió el pilotín Juan de Silba que se la entregó al capellán, dudoso y receloso de los extranjeros porque podía "*ser una de las señales por donde se conocen los de la Congregación de Francsmasones, singularmente por la mutación que se advirtió en el*

41 Ibid.

42 Ibid.

extranjero y el esfuerzo o cuidado que puso en recobrar su dha / tarjeta"[43]. Fabris puso la excusa que habiendo en Francia un gabinete en que encontró porción de dichas tarjetas y recogió algunas por parecer entre los cofrades uno de la Congregación, a cuyo fin había procurado adquirir las señales que usaban entre sí para conocerlos, y por ello había pagado ocho pesos. Apretando la mano o señalando con un dedo. La cogió del pilotín y arrojó al mar la tarjeta de hojalata con tan mala suerte que rebotó en una madera y no cayó al mar, cogiéndola a continuación el pilotín que se la entregó a don Juan Urtariz y este al capellán de la fragata *La Caridad*. En la escena estaban dos criados de Fabris, uno Mauricio y el otro Mateo Renolfi, que había oído decir que en su baúl guardaba los sellos o tarjetas masones.

Estas delaciones sucedían sin conocimiento del denunciado. Fabris se había instalado en la posada del León de Oro de Veracruz, donde ejercía de retratista de miniatura. Concluido algún trabajo que allí se le había proporcionado pensaba pasar a México. Para su fomento tenía el patrocinio del Gobernador de Veracruz que lo recomendó al virrey.

Entre los testigos que comparecieron destacó su sirviente milanés Mateo Renolfi[44], quien declaró que

> "*había venido de España a Veracruz en la fragata La Caridad con su amo Felipe Fabris de nación romano y pintor de miniatura, y que profesaba la secta de los francmasones y había tirado al mar la patente que traía de dicha congragación"*.

Informó que su amo negaba todos los dogmas de la fe católica, negando la existencia de Dios, "*diciendo que eso era un engaño y embuste"*. El fraile José de Sorribas que había escuchado la declaración de Renolfi, fue a casa del pintor para informarse sobre este y de las conversaciones indiferentes que mantuvieron se sorprendió de su comentario en el que afirmaba que

> "*las demás naciones se burlaban de los españoles por las muchas ridiculeces de mezclar lo divino con lo humano, como sucedía en las comedias de los santos representando unos a la Virgen y otros enamorando al mismo tiempo; que las representaciones tanto piadosas como profanas debían ser a lo racional, y por eso era ridiculez poner la imagen de nuestro señor Jesucristo todo llagado*

43 Ibid.

44 El padre fray José de Sorribas de la regular observancia de san Francisco conventual y bibliotecario en el convento grande de Veracruz declaró que había ido a confesarse el 31 de octubre de 1794.

y desfigurado en una gran cama con adornos ricos, siendo así que Jesucristo siempre se había tratado pobremente / sin cama ni ricos adornos (…) así como vestir la imagen de san Francisco con hábito de tela rica, replicó el reo que sin embargo estuviera mejor y más a lo natural con su hábito humilde de lana, y que deseaba concurrir con algún Inquisidor para exponerle aquellas cosas, dando a entender que se debían remediar, o no permitir semejantes ridiculeces; y añadió que él era romano en donde no se permitían , repitiendo a la reconvención de que también en Roma se cuidaba de la magnificencia de los templos, que era así, pero que no se hacían las ridiculeces de los españoles"[45].

El testimonio del fraile añadía que en la más de media hora que duró la charla no se deslizó en tema alguno de religión y que blasonaba de ser muy católico.

En Ciudad de México se dio orden al Comisario de Corte don Manuel Bolca para que averiguase la vida y conducta de Fabris, y que comprobase si seguía los preceptos de la Iglesia. Informó el comisario que Fabris asistía algunos días a la Academia con el designio de hacer algunos modelos de barro, habiendo contraído amistad con don Tomás de Suría y con los hijos de don Gerónimo Gil. Un día de fiesta los convidó a que lo acompañasen a Iztacalco a una cacería, que le dijeron si había dicho misa y que contestó que con un poco basta, habiendo dejado sin misa a un sirviente suyo. El 9 de noviembre de 1784 compareció Mateo Renolfi, natural de Roma o nacido en el ducado de Milán, perteneciente al rey de Cerdeña, y que era sirviente del romano. Tenía 23 años y era soltero. Había pedido audiencia en el Santo Oficio para denunciar las proposiciones oídas de su amo Felipe Fabris, en las que contradecía la religión y donde decía que había abierto los ojos en Francia, citando a un autor francés del que no recuerda su nombre. Durante la navegación le oyó decir que él era el "*gran Prica de los francmasones*" y que le enseñó varias veces la patente de francmasón que

"*era un pergamino grande escrito en francés de letra muy menuda y solamente el nombre del mismo Fabris en dos, o tres partes de letra grande con su sello pendiente de lacre encarnado, y por amabas partes diversas figuras como triángulos, niveles, martillo, letras (…) cuyo sello estaba con un cordón azul y cubierto con un papel picado con curiosidad*"[46].

También indicó que se mofaba de las imágenes de los santos y de la

45 AHN, Inquisición, leg.1732, exp. 8.

46 Ibid.

Virgen de Guadalupe diciendo que era falso que se apareciese.

El 14 de noviembre de 1784 Fabris mandó a su mozo Renolfi que preparase su equipaje porque quería marchar de Veracruz a la ciudad de México, no más terminase de concluir el busto del Virrey[47]. En la ciudad alquiló un cuarto en la Casa de los Gigantes de la calle de san Francisco. Una vez que se instaló colaboró con la institución académica establecida en la Casa de la Moneda, como informa D. Tomás Suría, natural de Madrid, soltero de edad de 22 años, pensionado en la Casa de la Moneda, que declaró como testigo en el auto.

En este edificio de la ceca de México, Jerónimo Antonio Gil había establecido una escuela de grabado. El éxito que obtuvo esta iniciativa fue clave para la creación en 1781 de la Academia de san Carlos, en el mismo edificio de la ceca, hasta que en 1791 se trasladó al antiguo Hospital del Amor de Dios. La Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos se fundó el 4 noviembre de 1781, en honor al rey Carlos III, en el día de su onomástica, atendiendo a la arquitectura, pintura y escultura. Posteriormente se expidió la Cédula Real el 18 de noviembre de 1784 para constituir la Real Academia de San Carlos de la Nueva España y se difundió la real orden por el virrey Matías de Gálvez el primero de julio de 1785[48]. La finalidad era fortalecer el aprendizaje en la Nueva España para lo que se invitó a artistas españoles relevantes como Manuel Tolsá para que formaran parte del claustro de profesores que impartieron las materias, inspirándose en los paradigmas franceses, ingleses y españoles.

Fabris tuvo muchos contactos con personas de la Academia, como Gabriel Gil, Manuel Mascabo o José Mauleón, a los que había mostrado alguna de sus obras. También debió ser cercano su trato con el grabador y pintor Tomás de Suría. En 1778, a los diecisiete años de edad, por real orden viajó hasta México acompañando a Jerónimo Antonio Gil[49], para vincularse con

47 "Que en el día de ayer estando bueno y sano el dho. Fabris y sin motivo que le prohibiese salir de casa se quedó sin oír misa (esto fue a 14 de noviembre) y que le ha mandado que tenga compuesto y pronto el Baúl porque quiere marchar de esta ciudad, aunque no le ha dicho para que parte: que también hace memoria que recién llegado aquí le dijo que quería ir al Guanico, aunque no sabe que insista en semejante determinación. Que ayer le dijo que acabando una obra que estaba haciendo de escultura, y era un busto del sr. Virrey difunto luego ha de salir sin que extrañe el declarante". Ibid.

48 Para más datos sobre la creación de la primera academia artística americana: Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: (Antigua Academia de San Carlos): 1781-1910*, Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2009

49 Meade de Angulo, Mercedes, "Don Gerónimo Antonio Gil Pérez, apuntes para su biografía", en V.V.A.A, *Real Sociedad Bascongada de los Amigos de País, (4º seminario, vol. 2, 1995),* 763-772.

la recién fundada escuela de grabado. Suría fue pensionado en la Casa de la Moneda al igual que sus compañeros de viaje, donde asistía a las clases y donde conoció al pintor italiano[50]. De hecho, fue uno de los testigos que citó la Inquisición. Y en su testimonio declaró que "había cosa de un mes fue examinado en 16 de noviembre de 84, que Felipe Fabris asistente a la Academia de oficio Pintor que dize ser Romano, cuias señas personales dá, y expresa a la Casa de su avitación le dixo Fabris que por el amor que le profesaba lo quería instruir"[51].

Después de citados los testigos, Fabris realizó una declaración defendiéndose de las acusaciones. En el expediente se menciona que Fabris había leído muchos libros franceses y que había hablado con mucha estimación de Voltaire, aunque en su declaración el pintor ratifica que nunca ha leído ninguna obra del filósofo francés, conociéndolo por lo que ha oído a algunos extranjeros alabando su figura. Más difícil lo tuvo para defenderse de las acusaciones que se le hicieron sobre el desprecio a las imágenes religiosas. Tanto en Barcelona como en Cádiz, se le acusó de proposiciones heréticas y de contradecir los principios de la religión. Entre los testigos que corroboraron estos hechos estaban sus vecinos de la casa de los Gigantes de la calle de San Francisco de Ciudad de México, con los que compartió vivienda algo más de dos meses. Los hermanos don José y doña Gertrudis de Rojas confirmaron al Tribunal que Fabris les parecía judío, que negaba la aparición de nuestra señora de Guadalupe, hasta el punto que él se atrevía "*a pintar otra en un ayate, y que duraría más de trescientos años"*, así como era irrespetuoso con las imágenes, como la del crucifijo que tenía en su cuarto sobre la que "*cuelga la montera en el clavo de los pies, y las cadenas de los relojes en los de las manos"*. Todo ello además se completaba para los hermanos con una vida licenciosa, porque aunque la "*Academia a la que asiste se termina a las nueve el dicho Fabris no va a Casa hasta las doce o la una*"[52]. En su defensa Fabris argumenta que la imagen del crucificado no tenía ningún valor artístico porque había mandado a su criado comprarla a un baratillero, así como que los comentarios sobre la Virgen de Guadalupe eran falsos, porque lo único que dijo era que "*de la pintura de nuestra señora de*

50 Suría fue tallador en la Casa de la Moneda, realizando una producción de retratos, asuntos religiosos y perspectivas. También se vinculó como dibujante con la Academia de San Carlos, siendo miembro de la expedición de Malaspina. Jiménez Pelayo, Águeda. "Tomás de Suria, un dibujante de la expedición de Malaspina. Su contribución al conocimiento del occidente de Norteamérica". *Anuario de estudios americanos*, tomo LIV, 2, 1997, 489-509 y Sánchez Montañés, Emma. "Tomás de Suría en el Museo de América de Madrid", en Colomer Viadel, Antonio (ed.). *Las Cortes de Cádiz, la Constitución de 1812 y las independencias nacionales en América*, Universitat Politècnica de Valencia, Valencia, 2011, 685-705.

51 AHN, Inquisición, leg. 1732, exp. 8.

52 Ibid.

Guadalupe (…) no está pintado conforme al gusto de los pintores'[53]. Fabris se defendió de otros comentarios que aludían a la devoción de imágenes en las que dijo que adoraban solo a un cuadro, como cuando estuvo en Cádiz delante de una pintura de san José, o en Barcelona donde criticó los cuadros religiosos que tenían en su habitación su criada Ana Bernal, argumentando que las despreciaba "*no por ser imágenes religiosas, sino por muy mal pintadas*"[54].

La declaración de doña Gertrudis de Rojas también recoge un comentario de su criado, quien le contó que estando en Cádiz, en un balcón de la casa de Fabris a tiempo que pasaba una procesión con la imagen de Cristo Crucificado, la escupió muchas veces. Este hecho fue ratificado por el testigo Blas Rosso, de 36 años, natural de Masumino, en la República de Génova, quien era tratante en Cádiz, donde en febrero o marzo de 1783, estando una tarde en su casa de la calle de San Francisco en el balcón, al pasar una procesión advirtió el declarante que por varias veces el pintor escupió a los religiosos del Carmen.

También relató que cada vez que un paso con una talla pasaba, se metía dentro para no verla. A esta acusación, el italiano alegó que todo era falso, porque jamás había escupido a las imágenes ni a los religiosos. De hecho, anota que sólo se acuerda de haber visto pasar por la calle de la posada una procesión de un Rosario que iba con música. Sí afirmó que continuamente entraba y salía del balcón, pero que lo hacía sin ningún tipo de malicia, y desde luego no para evitar contemplarlas. No fue el único testigo que le incriminó, pues años antes en Barcelona, Jaime Lloveto, declaró que una mujer le había contado que este pintor la noche del Jueves Santo, justo cuando pasaba la procesión de los Sagrados Misterios por la plaza del Palacio, la molestó diciéndole que Jesús sólo era el hijo de un carpintero y que lo castigaron por malo.

A estas acusaciones se unieron otras en las que se reforzaba constantemente la conducta inmoral del pintor. Muchos coinciden en que gustaba de ir con mujeres, que vivía con su amante en Barcelona y Cádiz, mientras que su mujer la había dejado en Avignon. Una de las personas que lo conoció en Cádiz, el milanés Gregorio Glasi, que compartió techo con Fabris, testificó el 21 de marzo de 1786, afirmando que este "*era un excelente pintor*", pero que

53 En su declaración doña Gertrudis de Rojas ratificó las palabras de su hermano: "Que una noche hablando con su hermano y con don Carlos teniente de milicias, de la aparición de nuestra Señora de Ocotlán dijo Fabris con desprecio que todos los criollos eran idólatras que así era lo de Nuestra Señora de Guadalupe en que estaban idolatrando; que él se atrevía a pintarla mejor y en género más lindo, que no creía en aparición alguna, que eran fábulas, y que no había más Virgen que la que estaba en el cielo. Que también ha advertido la declarante que en los brazos de un Crucifijo que tenía en la cabecera de la cama colgaba los relojes, y en el clavo el sombrero, o la montera". Ibid.

54 Ibid.

también su conducta no era recta, pues "*era al mismo tiempo jugador y enredado con las cómicas*"[55]. El propietario de la posada gaditana, Thomas Patoni, relató que lo terminó echando de su alojamiento, porque vivía con su amante. El pintor tuvo que buscarse otro alojamiento en una vivienda, donde Domingo Puyel le vio muchos días pedir comida en la fonda para ocho, diez y más personas. A estas reuniones concurrían siempre varias mujeres, de suerte que "*su casa era una Ginebra*". Otro gaditano, el comerciante don Santiago Martínez, que viajó en el mismo barco a Veracruz, lo definió con "*un gran libertinaje en hablar, aunque esto no le hacía fuerza al declarante por haber andado mucho entre extranjeros y visto que todos son libertinos'*[56].

No es casual que por entonces se identificase una conducta inmoral con la posesión de desnudos y obras de contenido pornográfico[57]. Y este hecho fue mencionado en los argumentos de los testigos que vieron las miniaturas eróticas que el pintor había ejecutado o mercadeado. Alguien tan cercano como su criado, Mateo Renolfi, comentó que le había enseñado

> "*una caja de polvos donde tenía varias mujeres retratadas y entre ellas un joven que dice ser hermano suyo, sin tener embarazo en manifestar la caja y decir lo mismo a (…) don Gabriel Gil, don Manuel Mascabo, y don Josef Mauleón, todos de Casa de Moneda, (…) según el calor y espíritu con que Fabris se explicaba que tiraba a persuadir a los que le oían*"[58].

Por su parte, el teniente de las milicias de México, Carlos Gayoso Mogrovejo, que vivió en la calle de san Francisco de ciudad de México con el pintor, señaló "*el abono que don Felipe hacía de las pinturas poco honestas, alegando el ejemplar de santa María Magdalena, que la pintaba así; y que jamás le había visto acción de cristiano*"[59].

Las estampas eróticas que Fabris hacía o distribuía fueron una de las causas de su procesamiento. Nada más llegar a España, se recogió la primera denuncia de 1 de mayo de 1782 en Barcelona contra el pintor. El vicario de la parroquia de santa María del Mar, don Vicente Broquetas, lo acusó tras escuchar a Antonio Bonet y a su hija. Estos le habían detallado que el italiano "*les había enseñado un libro con diferentes láminas obscenas, injuriosas al estado religioso*

55 Ibid.

56 Ibid.

57 Méndez Rodríguez, Luis. "Ciudad y moral pública. La pintura de desnudos y los libros prohibidos", 294-311

58 AHN, Inquisición, leg.1732, exp. 8.

59 Ibid.

en que estaban unas monjas figuradas en los actos más deshonestos, y torpes". Por otra parte, Fabris le había revelado en presencia del platero Domingo Valls

> "*unas figuras muy obscenas, y entre otras, unas con figura de monjas cuasi del todo desnudas que las estaban fornicando; y que el indicado extranjero era de profesión pintor, y aseguraba que en pintar dichas figuras ganaba mucho dinero, y tenía por cierto, que así el como su mujer eran protestantes*"[60].

No tardó en ser llamado el orfebre al que se le tomó declaración el 8 de junio de 1782. Aseveró que el extranjero vivía en casa de Damián Barrera, armero, en la plaza de Palacio. Explicó que Fabris era de profesión pintor y que acudió a su domicilio, para que le enseñase a pintar de miniatura, "*lo que ejecutó por espacio de unos quince días"*. En este tiempo, Eulalia Benet, hija de la sirviente del artista, le señaló si quería ver unas pinturas que el maestro se había dejado olvidadas encima de una mesa, ya que no se encontraba en la vivienda. Valls enumeró que las "*pinturas eran de monjas y frailes todas muy obscenas, unas y otras casi desnudas y que los frailes estaban fornicando a las monjas"*. Por este motivo, ya no volvió a casa del pintor.

Unos días más tarde, el 22 de junio de 1782, se citó a Eulalia Benet, de quince años y sirviente junto a su madre del pintor, afirmando que fue ella la que le enseñó al platero las figuras sobre vidrio que el artista tenía pintadas. Estas representaban "*monjas desnudas y, entre ellas, un hombre con toca y velo como de monja"*. También aseguró que sabía de otra pieza o lámina que tenía pintado de

> *"un convento de religiosas con su imagen donde se figuraba haber entrado algunos soldados para violentarlas, pues unas se figuraban con sus hábitos levantados, y otras levantados los brazos, como exclamando a dios por hallarse en tan terrible y lastimoso trance"*[61].

La siguiente testigo fue su madre, Ana Benet, de unos 46 años, quien detalló como vio que el artista hizo con "*la cera del monumento (…) las partes venéreas del hombre y de la mujer, metiendo la una dentro de la otra, como que estaba enseñando el modo de fornicar, de lo cual lo reprendió*". También refrendó el comentario de su hija, al confirmar que Fabris

> "*tenía y hacía muchas pinturas obscenas y entre otras unas religiosas del*

60 Ibid.

61 Ibid.

> *todo desnudas a excepción de la toca que las estaban fornicando, cuyas pinturas sabe la declarante que las vio Domingo Valls platero de aquella ciudad y otro oficial de la Contaduría llamado Lacuesta, y que viendo la declarante que por más que lo reprendiese de su mal modo de obrar, y teniendo por otra parte noticias de que el dicho Fabris era hebreo o raza de judíos, se determinó a comunicarlo al dueño de las casas, y al vicario de la parroquia de santa María*"[62].

Los testimonios tomados en Barcelona continuaban detallando las escenas eróticas que hacía Fabris. En este sentido Francisco Javier de Heyza, oficial de la contaduría de ejército declaró el 22 agosto de 1782 sobre un retrato que le había encargado. Cuando fue a su domicilio, para saber si lo había concluido, se encontró con Domingo Valls, que estaba allí practicando el dibujo. Al no estar el pintor en la casa, le movió la curiosidad y miró entre sus papeles por si tuviese alguna pintura particular que pudiese comprar. Y lo que encontró escondido entre un pliego de papel, fue un vidrio en donde estaba pintado *"un convento de religiosas, figurando haber prendido fuego, y haber entrado unos soldados, o tártaros, que con grandísima fuga atropellaban a las monjas, las cuales estaban casi desnudas"*. Afirmó que podía corroborar su testimonio, el platero, porque las vio en su presencia.

Tiempo después, el Tribunal de la Inquisición indagó al artista italiano sobre estas escenas. Fabris no admitió haberlas realizado y en su defensa expresó que las había comprado a un pintor en Lyon, junto a varias estampas y relojes. Estos asuntos los había vendido en Barcelona a un oficial español que no conocía, pero que su uniforme era de Marina.

No parece sin embargo que el udinense cejase en su producción considerada obscena, puesto que también en Cádiz sobrevinieron las evidencias que confirmaban no sólo la venta de estas escenas, sino también su dedicación como pintor de miniaturas de contenido erótico. En este sentido, Tomás Patoni, natural de Cerdeña, que convivió en la posada, reseñó el 3 de diciembre de 1783 que "*cuando vino de Francia traía algunas pinturas indecentes las que borró*". Por su parte, Juan Romasa, genovés y maestro de anteojos con tienda en la calle de la Carne, comentó que una noche en la que coincidió con Fabris y con don Francisco Boglio, este le comentó que concurría a su vivienda a que le hiciese vidrios para retratos.

Durante su travesía, trató con Juan Francisco Ustariz, quien el 8 de marzo de 1786, declaró que Fabris

62 Ibid.

"*quería encubrir su libertinaje, y sus conversaciones en punto de mujeres eran nada recatadas, pues al declarante mostró una cajita con retratos de mujeres poco honestas, diciendo que había navegado con ellas, y tratándolas como si fuesen propias, creo que los más de los pasajeros veían aquellas pinturas, pero como el declarante estaba en concepto de ser este un hombre charlatán nada creyó de cuanto decía, persuadiéndose que fingiría por alabanza de trato con mujeres tan hermosas*"[63].

En su declaración Fabris repasó su trayectoria y se defendió sin mucha convicción de las pinturas de desnudos que había realizado. Si bien es cierto que se dedicó al retrato y que tuvo que realizar también una producción de temas mitológicos, algunos de ellos con desnudos, se defendió como pudo de las acusaciones de haber realizado escenas eróticas, así como de asuntos religiosos como el de la Magdalena, en la que tuvo que citar que normalmente se representaba descalza. Fabris testificó aportando información sobre su producción. Así, en Barcelona refleja que trabajó para un holandés al que hizo dos retratos de dos hijas, así como una cifra de cabellos para la condesa de Peralada, y otra para una comedianta. Sin embargo, admitió que en Barcelona trató con un bailarín del Coliseo llamado Pedro, francés de nación, y pintor de miniatura:

"que iba las más de las noches a su casa, el cual le manifestó en miniatura dos pinturas obscenas que representaban la fábula, o cuento del Autor francés La Fontana, reducida a estar pintadas unas Monjas desnudas entre ellas un hombre vestido de Monja, a quienes la Abadesa iba registrando, y reconociendo en sus partes pudendas si estaban vírgenes, o corruptas, la que llegando a ejecutar lo mismo con el vestido de Monja se halló ser hombre, y que manifestaba las partes viriles en presencia, y entre las mujeres desnudas".

De este modo, se defendía de las acusaciones de haber realizado estas obras y argumentando que las tenía en su poder porque el bailarín le rogó que se quedase con ellas por si podía venderlas a oficiales del ejército. En este sentido, confirmó que las vendió en diez pesos a un oficial de marina español que hablaba francés y cuyo apellido ignora.

Durante cerca del año que pasó en Cádiz realizó retratos de hombres y mujeres vestidas honestamente, aunque según él mismo confirmó en Francia "*retrataba a aquellas con los pechos descubiertos, así como andan las más de las damas enteramente descubiertas desde la misma reina*". Curiosamente, señaló como solo

63 Ibid.

una vez hizo un retrato de este tipo, el de una mujer que le encargó un comerciante llamado el portugués. Por otra parte, sí citó que vendió un reloj que había comprado en Lyon y que ocultaba "*una pintura de hombre y de mujer en acción deshonesta de manifestarse uno al otro sus partes*". Lo había dejado empeñado en Marsella, pero reuniendo el dinero en la capital gaditana lo pudieron remitir recogiéndolo en casa de Ramón, platero francés, que tenía tienda en la calle de san Francisco. Al poco tiempo lo vendió a un señor extranjero en la fonda ya citada anteriormente.

En su defensa, Fabris argumentó que las imágenes deshonestas no habían sido realizadas por él, sino que las había comprado en Francia. Por ejemplo, señaló que en la feria de Boquer adquirió *"dos cajas con sus óvalos de marfil en que había estampadas dos pinturas de Venus en figura de dos mujeres desnudas, cubiertas solamente las partes más deshonestas"*. En su defensa, argumentó que estas obras se venden en Francia sin reserva alguna. Estas escenas se las llevó a Cádiz, pero estaban muy pérdidas, porque las había ocultado dentro de una cafetera con café. Estas imágenes las vendió durante su navegación a Veracruz a un gallego llamado Collazo. También en Francia había comprado otras dos pinturas menos indecentes que solamente descubrían una pequeña parte de un pecho de mujer, y las vendió a un oficial de uniforme blanco y vuelta verde como de 34 años que no conoce más que de vista. Que también se hallarían entre sus bienes en una caja negra sobre la cubierta dos pinturas con los pechos descubiertos, que también compró en Francia por que ninguna pintura deshonesta ha hecho el confesante, y solo se retrató a sí mismo y a su mujer honestamente en la parte interior de dicha caja.

Algo similar ocurrió en Veracruz, pues entró en contacto con un oficial de Artillería llamado Laguna al que le hizo un retrato de miniaturas para una mujer que no conoce, con los pechos descubiertos. Este oficial le enseñó a Fabris dos estampas muy obscenas de mujeres desnudas, mientras que el pintor le enseñó al oficial veinte imágenes de hombres y mujeres juntos y desnudos, que trajo de Lyon. Todas estas se las regaló a este oficial.

También en la Ciudad de México realizó retratos. Había acudido espoleado por la apertura de la *"Academia de pintura en que podría ganar muchos dineros"*. En la capital se había

> *"mantenido trabajando en su oficio con asistencia por las noches a la Academia de pintura de Casa de Moneda, y habiéndole encargado aquí el Marques de san Cristóbal un retrato de su pretendida la hija de don Diego Panes se le hizo honestamente y bien parecido"*[64].

64 Ibid.

Sin embargo, el cuadro no le gustó a la modelo, por lo que el Marqués le dijo que "*no le pagaba el retrato por no ser parecido al original*". Ante esto, le dijo que "*solamente se lo pagaría bien si juntamente le hacía otro que representase a dicha mujer desnuda, y cubierta solamente lo más reservado*". Pero este por cobrarlo y

> "*sin animo de hacer el retrato, le ofreció ponérselo en borrón, con cuyo estado solo había de pagar, y que el lo perfeccionaría después, y efectivamente hizo el borrón, se lo manifestó y consiguió que su hermano el Conde de Regla le pagase cien pesos sin noticia del borrón, pero aunque el Marqués quería que se lo perfeccionase, nunca lo quiso hacer el confesante ni tuvo tal animo, y que así se hallaría dicho borrón entre sus bienes*"[65].

Ante su condena, Felipe Fabris realizó un recurso el 17 de diciembre de 1790 al Inquisidor general. Fabris seguía recluido en el convento del Carmen descalzo para su aprovechamiento y seguridad, y por su habilidad, el Virrey quiso que lo retratase y así se hizo, habiendo "*ido alguna otra vez al Palacio de S.E. vía recta, y vuelto al Carmen custodiado de uno de los ayudantes de la persona de S.E".* Durante esos meses, se ocupó de

> *"su oficio de pintor, en que ha ganado algunos reales para hacer su viaje / … se le ha permitido que vaya a Veracruz libre de su cuenta, con orden a aquel comisario para que en llegando lo deposite en el convento de san Francisco durante su permanencia allí*".

La Inquisición de México conminó el 9 de abril de 1791 para que el reo se pusiese en camino a Veracruz. Luego debía partir rumbo a Cádiz en la fragata san José alias el Nuevo Matamoros, para cumplir su condena el tiempo que le restaba de presidio,

> *"en el de Vélez de la Gomera o en la Casa de Penitencia de Sevilla, o en otra reclusión de alguna ciudad de España, para que con utilidad pueda ejercer su oficio, respecto a la buena disposición, con que al parecer se halla".*

Todo ello ponía de manifiesto las contradicciones de un tiempo que, aunque despertaba cambios sociales y políticos, estos tardarían mucho en llegar, y mientras tanto se produjo un intento acentuado por controlar la mo-

65 Ibid.

ralidad en un barco que hacía aguas. Por eso conmueve la petición que hizo Fabris el 2 de marzo de 1790, solicitando el perdón en su carta:

> *"Yo señor, soy un honrado veneciano casado y con hijos, de profesión pintor, escultor y architecto, [que] pasé a este reino de Nueva España con el fin de adelantar mi fortuna, y a poco de estar en él me halle aprisionado por el santo oficio de la inquisición, en cuyas cárceles persevere cinco años que se pasaron en sustanciar mi causa"*[66].

No obstante, la Inquisición no lo concedió, ratificándose la condena por francmasón, muchas veces confundidos con hebreos, así como tampoco aceptó la defensa que Fabris esgrimió para combatir las acusaciones de inmoralidad, de proposiciones heréticas y blasfemias, la producción de imágenes de contenido erótico y los comentarios realizados acerca de las imágenes religiosas.

Los expedientes analizados, especialmente el de Felipe Fabris, ponen de manifiesto la importancia que la llegada de artistas españoles y foráneos tuvieron en el fomento de las artes de Nueva España, especialmente en la conformación de la pionera Academia de San Carlos. También ponen de relieve el tráfico de obras de arte que llegaron a los territorios americanos. En este contexto, hay que reseñar por ejemplo el interés que tuvieron los temas de desnudos clásicos o mitológicos conforme avanzó el siglo XVIII.

En el marco de la Ilustración y la conformación del librepensamiento en Francia se difundieron otras escenas mucho más explícitas de asuntos eróticos, algunas de ellas enlazadas con la crítica y la sátira anticlerical como la que Fabris tenía en su poder y que transcurría en un convento con monjas en actitudes indecorosas. Otras miniaturas respondían a un novedoso anhelo y deseo de una parte de la sociedad que comenzaba a deleitarse con escenas hasta entonces prohibidas. Y a pesar de los riesgos que su posesión entrañaba, como se ha estudiado en el proceso contra Felipe Fabris, circularon con profusión entre ambas orillas del Atlántico. Por último, certifica que a medida que avanzaban los años, el Tribunal de la Inquisición impuso cada vez un mayor celo en el control de las aduanas para frenar la introducción de libros prohibidos, panfletos satíricos y escenas libertinas que cuestionasen la moral pública, pues esta era el sustento del orden social y político que las nuevas ideas dinamitaron con el estallido de la revolución, que cambió por entero la visión del mundo poco tiempo después.

66 Ibid.

De guirnaldas y adornos. Algunas relaciones iconográficas y alegóricas entre fanales del Niño Dios y pinturas virreinales surandinas

Marisol Richter Scheuch
Universidad de los Andes, Chile
Julieta Ogaz Sotomayor
Universidad de los Andes, Chile

Introducción

Un fanal devocional es, desde una descripción de su forma, un objeto que combina una escultura religiosa, generalmente del Niño Dios, con elementos de artes decorativas. Su función piadosa, de características privadas y femeninas, habría comenzado en la América hispana desde el siglo XVIII[1].

En lo que respecta a la historiografía en torno a fanales religiosos en los últimos diez años, ésta se refiere al contexto de producción de Niños Jesús en Quito durante el siglo XVIII. Además, podemos destacar los trabajos sobre prácticas piadosas de la profesora Olaya Sanfuentes, quien ha investigado los que se encuentran en conventos femeninos en Santiago de Chile y el simbolismo de ofrendas de frutas que las religiosas incorporaban en estos contenedores[2]. Por otra parte, un estudio de la investigadora Vanina Scocchera, ha

---

1 Cruz, Isabel, "El fanal del Niño Dios, símbolo y regeneración", en Schenke, Josefina, ed., *Catálogo Museo de Artes Universidad de los Andes, Colección María Loreto Marín Estévez*, Universidad de los Andes, Santiago de Chile, 2015, 94-102. - Otros usos de estas estructuras se relacionan con el *globe de mariée* (guirnalda nupcial), el contenedor científico y aquellos para proteger artes decorativas. Sobre estos formatos se puede revisar: Whitenight, John, *Under Glass: A Victorian Obsession*, Schiffer Publishing Limited, Atlglen, 2013.

2 Sanfuentes, Olaya. "Agricultura y cultura en el convento de monjas. Una especial devoción al Niño Jesús en el siglo XIX", *Estudios Avanzados*, Santiago de Chile, 16, 2011, 161-180. – Sanfuentes, Olaya. "Las frutas en la pintura colonial de Chile: más que decoración, simbolismo", *Revista Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, Santiago de Chile, 24, 2014, 85-103.

analizado la postura en reposo de esculturas del Niño para un conjunto de fanales que se encuentra en Córdoba, Argentina[3]. En tanto, Rolando Báez da a entender la persistencia de fanales coloniales en el mundo popular durante el siglo XIX, ya instalada la república, y Emilio Vargas se pregunta sobre el paso del fanal de uso votivo al convertirse en un objeto estético de museo[4].

Está también el catálogo de la Colección Marín de la Universidad de los Andes, con textos de las Dras. Isabel Cruz y Josefina Schenke, así como del Dr. Rafael Ramos y Marisol Richter, cuyos contenidos se refieren a aspectos históricos, estéticos y simbólicos sobre fanales que este museo cuida. Finalmente, los investigadores Báez y Vargas ya mencionados, prepararon en 2019 un necesario protocolo para la descripción de figuras en fanal, aplicado a la colección del Museo la Merced de Santiago de Chile[5].

Teniendo presente lo anterior, los alcances de esta comunicación se centran en reconocer y establecer relaciones iconográficas y alegóricas entre las guirnaldas, entendidas como un adorno entretejido de flores y otros ornatos, que engalanan muchos de los 16 fanales que que se encuentran en el Museo de Artes de la Universidad de los Andes, y algunas pinturas que presentan arcos florales alrededor de la Virgen y el Niño en brazos realizadas en el Virreinato del Perú, resguardadas en colecciones chilenas.

Aproximación a los fanales y pinturas con iconografía de la Virgen con el Niño bordeado por una guirnalda

Representación de cenefas de flores en la pintura europea

La Reforma protestante del siglo XV produjo no sólo una crisis en la dominante Iglesia Católica europea, sino que también tuvo importantes repercusiones en el arte, especialmente de los países nórdicos, que fueron cuna y sostén de las corrientes reformistas. Una de estas consecuencias fue la especialización de los géneros pictóricos, que se distanciaron de la inspi-

3 Scocchera, Vanina. “Protege a mi Niño. Los reposos del Divino Infante en Córdoba del Tucumán en el siglo XVIII”, *Revista Sans Soleil*, 5, Buenos Aires, 2, 2013, 176-186.

4 Báez, Rolando y Vargas, Emilio, *Fue nuestro gozo cumplido: fanales de la colección Museo de La Merced*, Colección Biblioteca Nacional de Chile, Santiago de Chile, 2016, y Vargas, Emilio, “El fanal. Un mundo transparente”, Tesis de Magíster, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2019.

5 Schenke, Josefina ed., *Catálogo Museo de Artes Universidad de los Andes*, Colección María Loreto Marín Estévez, Universidad de los Andes, Santiago de Chile, 2015, y Báez, Rolando y Vargas, Emilio, *Protocolo para la descripción de figuras religiosas del Niño Dios en fanal*, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Santiago de Chile, 2019.

ración religiosa para aventurarse en nuevas tipologías: ilustraciones de libros (grabados), escenas de género interiores y exteriores, paisajes, retratos y bodegones, los cuales de algún modo hacían eco de la vocación renacentista al buscar la mímesis y la reproducción del mundo visible. Es así como las naturalezas muertas fue uno de los géneros más difundidos, exitosos y prolíficos en sus repertorios: incluían desde escenas de caza y pesca hasta conjuntos de curiosidades de todo tipo que permitían al pintor mostrar su destreza y al espectador deleitarse con minuciosas representaciones de texturas, brillos y superficies. Dentro de esta categoría, surge un subgénero a principios del s. XVII en Amberes, parte de los Países Bajos españoles, donde confluyen por una parte la figura y por otra el bodegón, a modo de marco o decoración de la primera.

De la mano de flamenco Jan Brugel el Viejo (1568-1625) y a su patrono Federico Borromeo (1564-1631), arzobispo de Milán, se desarrolla una particular configuración, ahora con un fin devocional: rodeando a la figura de la Virgen María o *madonna* con el Niño Jesús, en entrañable y tierno vínculo, se representa una exuberante guirnalda o festón de flores, frutos y, a veces, pequeños insectos del huerto[6]. Esta nueva tipología acompañó una nueva ola de religiosidad contrareformista en todo el orbe católico. Aparte de sus evidentes atributos estéticos y decorativos, las flores fueron utilizadas en la imagenería religiosa desde el s.XIII de manera simbólica en varios niveles: tanto para representar el jardín del edén y el *hortus conclusus*, encarnar la belleza, lo suntuario, lujoso y exótico, como expresión del *vanitas* o fugacidad de la vida, y, por último, mostrarse como atributos de las figuras sacras: pureza, humildad, misericordia, virginidad o pasión redentora, por nombrar algunos. Es así como las alegorías botánicas toman nuevas ínfulas en la representación de lo sagrado con fines didácticos y emotivos a partir del Concilio de Trento[7].

Estas pinturas con guirnaldas fueron en general colaboraciones entre dos especialistas: un pintor de bodegones y un pintor de figuras, con la excepción de algunas de las obras de Jan Davidsz de Heem (1606-1684). Es el caso de los conocidos lienzos pintados en conjunto entre Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y Jan Brueghel el viejo o también conocido como Brueghel de Velours (1568-1625), o de este último con Pieter van Avont (1600-1652), por nombrar algunos[8].

6 Lázaro Milla, Nuria, "La Virgen y el Niño con guirnalda de flores: copiando a Daniel Seghers", *Pieza del Mes*, Museo Cerralbo, Madrid, Mayo 2012, 3-21.

7 Ibid.

8 Freedberg, David, *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands, Decoration and Devotion*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, vol xxxii, Munich, 1981, 115–150.

Esta tipología luego llega a América y se produce la apropiación de estos motivos, los que dan lugar, a su vez, a sus propias derivaciones autóctonas, ya no como periferia, sino como foco independiente, nuevo y creativo.

Guirnaldas florales en la pintura virreinal

Discípulo de Brueghel fue Daniel Seghers (1590-1661), pintor jesuita flamenco, cuya producción se centró particularmente en estas imágenes devocionales. Fue este artista quien hizo de puente entre los motivos flamencos y la influencia en la pintura de guirnaldas que se dio en América colonial entre los s.XVI y XVII, a través de la conquista y proceso evangelizador español, puesto en ejercicio por las órdenes religiosas masculinas y femeninas, en especial la jesuita, la franciscana, la dominica y la mercedaria. Como consigna la historiadora del arte Isabel Cruz:

> *"Parte de sus cuadros, (…) y de los de sus seguidores en estas temáticas, derivó en grabados que llegaron a España, donde ejercieron una importante influencia en los círculos cortesanos y contribuyeron decisivamente a la aceptación del género. La influencia de Seghers se advierte en artistas españoles como Juan de Arellano (1614-1676) y su influjo pudo llegar también a los pintores de la América hispana*[9]*."*

Anterior a esta influencia flamenca, los motivos florales ya estaban presentes en la tradición pictórica americana de la mano de la escuela del italiano avecindado en Perú Bernardo Bitti (1548-1610). Posteriormente, fue notable el fructífero mecenazgo del obispo del Cusco Manuel de Mollinedo y Angulo (1626-1699), español de origen, quien además de traer consigo una cuantiosa colección de obras de arte y grabados flamencos, patrocinó las escuelas vernáculas de arte religioso.

Entre estas últimas, las más importantes son las con centro en el Cusco (Perú), Quito (Ecuador) y Alto Perú (Bolivia), desde donde irradiaron con obras y motivos de afán evangelizador a todos los rincones del Virreinato, entre los que incluyeron, por supuesto, la iconografía de figuras de devoción con guirnaldas. De la primera escuela, fueron pioneros en enmarcar con flores la imagen religiosa los pintores Juan Espinosa de los Monteros (activo hacia 1638-1669) y su hijo José (activo hacia 1682-1688), quienes se inspira-

9 Cruz, Isabel, "Flores y sacralidad en la pintura virreinal surandina. Transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas", en *Flores sagradas en la pintura virreinal*, Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 21.

ron en las estampas que llegaban desde Europa, en sus series de la vida de "Santa Catalina de Siena" (c. 1669) y la "Vida de Santa Teresa de Jesús" (c. 1682), respectivamente[10]. Otro ejemplo de la influencia tanto europea como autóctona son obras como el lienzo "Santo Domingo de Guzmán" de artista desconocido seguidor del modelo cusqueño, que se encuentra en el Museo de Artes de la Universidad de los Andes. (Fig. 1)

El género fue especialmente propicio para el fin devocional mariano. La imagenería con guirnaldas o arcos florales fue crucial para la transculturación en algunas de las representaciones y sincretismos de advocaciones a la Virgen, como es el caso de Nuestra Señora del Rosario de Pomata, la Virgen de la Candelaria o Nuestra Señora de Cocharcas, quien sostiene en su mano una candela con flores[11] (Fig. 2 y 3), presentes en muchas casas en la zona central de Chile durante el siglo XVIII[12].

Aparte de las obras mencionadas, en general, las pinturas virreinales con medallón de flores que circularon eran anónimas. El festón se construía a la manera de un vergel que rodea las imágenes, un lugar placentero e idealizado, como si se tratara del jardín del edén para el mundo cristiano.

Guirnaldas y decoración en fanales

Conocida es la observación que la viajera inglesa María Graham (1785-1842) hace a comienzos de 1820 de un "*cofre de vidrio*", que ella describe en inglés con el término *glass case[13]*. Un contenedor, dentro del cual se ubicaba, explica ella, una escena del nacimiento, están el Niño, María, José, rodeados por animales y decorado con musgos y conchas marinas[14].

10 Cruz, Isabel, "Flores y sacralidad en la pintura virreinal surandina. Transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas", 27.

11 Cruz, Isabel, V*írgenes Sur Andinas: María, territorio y protección. Pintura virreinal siglos XVII-XIX*, Colección Joaquín Gandarillas Infante, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2014.

12 Para ejemplificar la posesión de pinturas con esas iconografías hacia fines del siglo XVIII citamos dos inventarios: uno en Santiago donde se consigna "Un lienzo de Nuestra Señora del Rosario con vara de alto y siete ochavas de ancho, marco dorado". Inventario de bienes de don Santiago Santibáñez, Santiago de Chile, ANCh, Escribanos Santiago (en adelante ESC) 720, f.238 - El otro en Rancagua, llamada en esos años Santa Cruz de Triana, explicita "Un liencito de Nuestra Señora del Rosario". Inventario de Bienes de don José Ojeda, Santa Cruz de Triana, 1784, ANCh, Archivo Judicial Rancagua (en adelante AJR) 15, pieza 5.

13 Graham, Maria, *Journal of a Residence in Chile During the Year 1822: And a Voyage from Chile to Brazil in 1823*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2003, 8.

14 Graham, María, *Diario de mi residencia en Chile en el año 1822*, Editorial Norma, Santiago de Chile, 2005, 76.

Estos cofres destinados al culto religioso privado se pueden advertir en la documentación notarial de años virreinales con distintos nombres: urnas, tabernáculos y fanales, los que resguardaban pequeñas esculturas de madera tallada. Así, la urna, consiste en un elemento vidriado por sus costados, de planta cuadrada o rectangular, en cuyo interior se situaba una talla, por ejemplo, una del Niño Dios o del Señor de la Columna, como la construida "*con cinco vidrios y varillas de plata*" u otra de "*tres vidrios con coronación de madera dorada de tres cuartas de alto con el Nacimiento del señor*", presente en la casa de Catalina Besoaín en 1780[15] y la de "*un Niño Jesús de bulto su alto de una tercia en su urnita de papel*"[16] que indica en su partición de bienes don Francisco Rojas.

En los tabernáculos se ubicaba comúnmente una figura de Jesucristo para ser colocado en un altar del oratorio privado. Destaca la descripción que aparece en la partición de bienes de don Antonio Boza y Solís del año 1781, en la que se detalla "*un tabernáculo dorado con dos efigies de Nuestro Padre Jesús de Nazaret y la otra de Nuestra Señora con el adorno de frontal de primavera de flores con franja fina en medio*"[17]. Cabe precisar acá la idea de primavera de flores, las orlas presentes en pinturas y también fanales y que alegóricamente, para el cristianismo se refieren a entender la propia Virgen como renovación: a través de ella y la llegada de su hijo Jesús se renovó la humanidad. El "triunfo de la vida" simbolizado por la llegada de la primavera, sus flores y naturaleza verde[18].

Por su parte, el fanal, con su cúpula de vidrio soplado, elaborada en una sola pieza, se apoya sobre la ranura de una base de madera para conseguir mayor estabilidad.

Siguiendo al historiador Luis Roa Urzúa, este objeto llega a estos territorios a fines del siglo XVIII[19], primero a conventos de monjas para luego pasar al mundo privado, también femenino[20]. Era frecuente en ese segundo

15 Partición de bienes de doña Catalina Besoaín, Santiago de Chile, 1783, Archivo Nacional de Chile (en adelante ANCh), Capitanía General Santiago (en adelante CJS) 150, f.5.

16 Inventario de bienes de don Francisco Rojas, Santiago de Chile, 1796, ANCh, CJS,830, f.18.

17 Partición de bienes de don Antonio Boza y Solís, Santiago de Chile, 1781, ANCh, CJS 161, pieza 1.

18 Rubial García, Antonio. "El paraíso encontrado. La representación retórico-religiosa de la naturaleza en Nueva España", *Boletín de Monumentos Históricos*, UNAM, México D.F., no. 18, 2010, 5-33.

19 Roa Urzúa, Luis, *El arte en la época de la colonia en Chile*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1929, 42.

20 La noción "privado" se entiende aquí siguiendo Ariés, como una "() comunidad que rodea y limita al individuo, constituye un medio familiar en el que todo el mundo se conoce y se espía ()", *Historia de la vida privada*, vol 2, Ed. Taurus, Madrid, 1990, 14.

caso, que estos bienes fuesen legados con los años a sus hijas o nietas. Así lo hizo Josefa Luz de Soto en el año 1771, entregándole en herencia un Niño Jesús de bulto a su hija Francisca[21].

Desde un punto de vista espiritual, el fanal separa lo que se encuentra en su interior, el mundo simbólico, del afuera y con esto, del mundo real. Esta disposición ayudaba a establecer intimidad y contemplación con la imagen del Niño Dios, exaltando su humanidad, gracias también a la escultura tallada y policromada naturalistamente. Si bien se conocen varias tipologías del Niño Jesús en fanal -Pasionario, Doctorcito, Triunfante-, o acompañado por la divina familia, es el Niño en posición de reposo[22], desnudo y sin compañía, el más frecuente (Fig. 4, 5 y 6). Su piel blanca era reflejo de su luminosidad interior que irradia hacia fuera, así como de su humildad y pureza. Era durante la época de Navidad el momento propicio para acomodar, adaptar y cambiar las decoraciones de su interior. En este sentido, el fanal con la escultura del Niño recostado se explica también como una forma de representar un belén.

De la infinidad de elementos que adornan los fanales es usual que la figura del Niño se encuentre flanqueada por un arco decorativo inscrito en su curvatura interior. Estas guirnaldas de flores reproducen los arcos triunfales de antigua tradición conmemorativa, pero así también aquellos erigidos para celebraciones religiosas, como canonizaciones, para la fiesta de Corpus Christi[23] o que recuerdan alegóricamente el portal que delimita la entrada al pesebre donde nació Jesús. Al mismo tiempo, estas esferas se las llenaba de diminutos objetos que en su gran mayoría procedían de Europa: pequeños animales o floreros y guarniciones, muy del gusto de la sociedad durante los años de cambio del siglo XVIII al XIX, acompañada por cerámica perfu-

....

21 Partición de bienes de doña Josefa Luz de Soto, Santa Cruz de Triana, 1771, AJR 11, pieza 4.

22 Las posiciones que el Niño adquiere dentro de un fanal son:

- Recostado o yacente: se lo presenta de espaldas una postura que recuerda a su posición en el pesebre o de costado. A su vez, puede estar con sus ojos abiertos o cerrados. Sus manos juntas para apoyar su cabeza, con los brazos alzados sosteniendo un fruto o señalando el cielo.

- Sedente o Doctorcito como es utilizado en Latinoamérica: esta representación cita un pasaje del Nuevo Testamento, el momento en que el Niño se encuentra en el templo en Jerusalén, dialogando con los sabios (San Lucas 2:41-52).

- Pasionario y triunfante: La imagen se encuentra de pie, una iconografía que anticipa la Gloria de Cristo y su Resurrección, difundida en América por el escultor español Juan Martínez Montañés (1568-1649).

Báez, Vargas, *Protocolo para la descripción de figuras religiosas del Niño Dios en fanal,* 5-7. - Scocchera, Vanina, "Protege a mi Niño", 176-186.

23 Bonet, Antonio. "La arquitectura efímera del barroco en España", *Norba-Arte*, Universidad de Extremadura, nº 13, 1993, 31.

mada en forma de tazas, azucareros u ollas, entre otros, confeccionada en miniatura por las Monjas Clarisas[24].

Algunas relaciones iconográficas y alegóricas entre guirnaldas de pinturas y fanales

Fue la figura desnuda y pequeña del Niño Jesús una de las imágenes devocionales de más arraigo en la España post Contrarreforma y en la América virreinal. Despojada incluso de sus padres, María y San José, se tenía como imagen particularmente idónea para los propósitos de fomentar la piedad, el afecto y la cercanía con Dios, a través de la empatía natural hacia la indefensa representación humana del Divino Niño.

Se asume que las tallas del Niño Jesús de los fanales de la Universidad de los Andes fueron realizadas por el círculo del quiteño Manuel Chili Caspicara (ca. 1723-ca.1796), cuyo estilo traspasó los límites de la Audiencia de Quito[25].

En tanto las campanas de cristal y sus adornos también presentan factura del siglo XVIII en el tránsito al XIX y los ornamentos florales, desde la base a la parte superior, están compuestos por un elemento soportante sobre el cual se distribuyen flores y frutos confeccionados en tela, junto a hojas secas, semillas, azahares de cera, musgos, pequeñas espigas de trigo natural, plumas, perlas y abalorios, por mencionar algunos. Como resultado, esta delicada estructura se ordena como un doble cierre en el interior de un fanal, constituyendo un enmarque floral o guirnalda, que corona el cuerpo del Niño.

De acuerdo con una postura estética, las guirnaldas encuadran la vista y hacen de ejes visuales que guían la vista hacia el elemento que se encuentra en su centro, la figura del Niño.

Alcances a la devoción al Niño

La particular veneración hacia la Sagrada Familia y, luego al Niño Dios, se remonta a San Francisco de Asís (1182-1226) quien desarrolló en su prédica el misterio teológico de la Encarnación, nacimiento y vida oculta de

24 Schenke, Josefina (ed.), *Catálogo Museo de Artes Universidad de los Andes*. – Cruz, Isabel, de La Taille-Trétinville, Alexandrine y Fuentes, Alejandra, *Cerámica perfumada de las monjas Clarisas. Desde Chile hacia el mundo. Oficio, terapéutica y consumo, siglos XVI-XX*, Ediciones UC, Santiago de Chile, 2018.

25 Schenke, Josefina (ed.), *Catálogo Museo de Artes Universidad de los Andes*, 95-96.

Cristo, como cuna de virtudes. Posteriormente, esta devoción se arraiga en las órdenes femeninas, donde se le rendía culto al Niño de manera privada y cuyo principal modo de demostración afectiva era a través de pequeñas ofrendas y agasajos asociados a un valor espiritual, a la imagen del Infante. Esta tradición tuvo gran impulso de la mano de las carmelitas[26] Santa Teresa de Ávila (1515-1582) y posteriormente Santa Teresa del Niños Jesús de Lisieux (1873-1897), religiosa francesa que tenía una especial devoción por Jesús Niño y que fue maestra de la práctica de la "infancia espiritual". Su influjo llegó con fuerza a Chile a mediados del siglo XIX cuando se produce una importante penetración de la cultura gala en diferentes ámbitos de la vida social. Con ella, florece la devoción al Divino Infante y las prácticas votivas hacia Él, entre las que se incluyen la tenencia y ornamentación de fanales, actividad piadosa principalmente femenina. Como menciona Olaya Sanfuentes:

> *"El niño Jesús entra al espacio privado. La devoción se interna en los conventos, en las casas, queda resguardado en la familia, sobre todo por mujeres y los niños, a los cuales se asocia el niño, mucho más que a los hombres. Y se le protege con este fanal"*[27].

La devoción al Niño Dios en Santa Teresa de Lisieux

La devoción al Niño a partir de las enseñanzas de las carmelitas puede complementarse con las analogías y aplicaciones morales que Santa Teresa de Jesús hizo del jardín como metáfora del alma: el vergel interior que hay que mantener bien regado, siendo Cristo su jardinero[28]. Unos siglos antes, la reformadora de la orden, Santa Teresa de Ávila ya escribía "*me era gran deleite considerar ser mi alma un huerto y al Señor que se paseaba en él*". En tanto al simbolismo de las flores que ella menciona en este jardín, aluden a virtudes de la Virgen y su iconografía de la *Tota pulchra*: la rosa roja (el amor divino), la azucena blanca y el lirio (la pureza), la violeta (la humildad) y el jazmín (la inocencia, nuevamente la pureza). Posteriormente, Teresa de Lisieux también establecerá algunas analogías con flores, aunque de forma más general[29].

26 Aunque también lo tuvo de parte de las Clarisas. Scocchera, Vanina, "Protege a mi Niño", 176-186.

27 Mena, Rosario, "Niñito venerado", entrevista a la historiadora Olaya Sanfuentes, Corporación Patrimonio Cultural de Chile, https://patrimonio.cl/archivo/ninito-venerado/ (Consultado el 15/11/2020)

28 Monterrosa, Mariano y Talavera Elsa, Leticia, *Repertorio de símbolos cristianos,* INAH, México D.F., 2014, 73.

29 Por ejemplo, cuando compara flores como lirios, rosas, margaritas y violetas con las

Flores en pinturas y fanales

La Dra. Isabel Cruz realizó un estudio sobre representación floral en pinturas de la Colección Gandarillas perteneciente a la Pontificia Universidad Católica de Chile, trabajo que completó con una curatoría y exposición el año 2019[30], siendo, para el caso Chile, la primera investigación sobre estos asuntos. Un trabajo que nos permite reconocer y revisar elementos botánicos en lienzos que se encuentran en otros fondos, así como establecer algunas relaciones con aquellos incorporados en las cenefas florales del grupo de fanales que este estudio considera. De acuerdo con lo observado en distintas pinturas del periodo estudiado, pareciera que la rosa es la especie más representada. Estas adornan a manera de ribete los márgenes de las pinturas de una "Virgen del Rosario" (Fig. 2) que se encuentra en el Museo del Carmen de Maipú[31]. Este atributo, "*la flor mística por excelencia*"[32], roja y sin espinas que repara el sacrificio, el dolor por la Pasión de su Hijo, está asociada, además, con el origen del rosario[33].

El clavel, en tanto, una alegoría al amor entre esposos, para la Virgen se relaciona al amor divino y a las lágrimas que ella derrama por la muerte de su Hijo en la cruz. Es una especie cuya simbología es frecuente en los festones florales de pinturas virreinales, como se puede apreciar en los adornos del ropaje de la "Virgen de Pomata" (Fig. 3) de colección particular.

Además de rosas y claveles, muchas de las flores antes mencionadas

---

almas de los santos. Martin, María Teresa Francisca, *Santa Teresa de Liseux, Historia de un Alma*, Ed. Paulinas, Asunción, (1898), 2015, 6-7.

30 Cruz, Isabel, "Flores y sacralidad en la pintura virreinal surandina. Transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas", 4–31. La académica chilena Camila Mardones Bravo también ha incursionado en este tema, pero su investigación se centra hoy en la pintura mural, entre estos: Mardones, Camila, "Ornamento y significación en la pintura mural colonial: la representación vegetal en iglesias rurales de Oruro", *Iberoamericana* XVI, nº 61 2016, 51-70.

31 Algunos otros ejemplos revisados en inventarios de museos que se encuentran en Santiago de Chile: "Virgen con el Niño", Escuela limeña, siglo XVIII, Museo de la Merced, *Presencia de María en la pintura colonial*. Colección Museo La Merced, Corp. Cultural Las Condes, Santiago de Chile, 2002, 26. - "Nuestra Señora del Rosario de Pomata", autor desconocido, Cusco, S.XVII, Museo Nacional de Bellas Artes, nº Inv. PE-0536, https://www.surdoc.cl/registro/2-120 (Consultado el 17/01/2021). – "Virgen del Rosario de Pomata", anónimo, Audiencia de Charcas, siglo XVIII, Museo de Arte Colonial San Francisco, *Chile Mestizo, Tesoros Coloniales*, Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago de Chile, 124.

32 Cruz, Isabel, "Flores y sacralidad en la pintura virreinal surandina. Transferencias simbólicas y naturales europeo-americanas", 75.

33 Añon Feliú, Carmen, dir., *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, 26.

se cultivaban en jardines chilenos del siglo XVIII: limoneros y naranjos con sus azahares, como los que tenía plantados don Lorenzo Hernández en su casa ubicada en calle del Convento de Nuestra Señora de la Merced, a cuatro cuadras de la plaza mayor de la ciudad[34]. Junto a estos árboles, se encontraban acianos, lupinos, clarines, clavelinas, geranios y lobelias o rosas de distintos colores y jazmín en los huertos de Juana María Navarro y María Josefa Solís, además de variados bulbos y granados, acompañados por hierbas como la alcaravea, hinojo, salvia, tomillo, menta, ruda, zanahoria silvestre y diversas clases de acedera[35]. Huerto y jardín confluían en un mismo concepto, una idea que también se encuentra en los textos de Santa Teresa.

Como para establecer un paralelo, en las guirnaldas de los fanales del Museo de la Universidad de los Andes pueden observarse flores confeccionadas en distintas telas, cera o a partir de flora natural seca, que simulan y se asemejan a rositas, pensamientos, nomeolvides, acianos, claveles, azahares, así como capullos y hojas de diversas formas, las que fueron identificadas durante el proceso de registro y catalogación de estos objetos el año 2009[36], y que de acuerdo con lo revisado en otras fuentes, son ejemplares botánicos que también se cultivaron en jardines virreinales locales, coincidiendo con las que los franjas florales que las pinturas ofrecen, sobre todo, rosas y claveles.

Estas dos últimas especies son, asimismo, las flores que más recurrentemente se congregan en los fanales de la colección del Museo de la Universidad de los Andes. El simbolismo de la rosa roja como amor filial de la Virgen María hacia su Niño y el clavel como alegoría de la pasión ("flor de clavo"[37]) fueron particularmente propicios para adornar y ofrecer a la figura del Divino Infante. Sin embargo, también es probable que las mujeres que ataviaban los fanales lo hicieran de manera intuitiva, incorporando estas especies con un objetivo más estético que simbólico.

Los ramilletes de flores en fanales no se marchitan, pero son frágiles, delicados e incitan a identificarse con el Niño recién nacido, "*formando un todo indisoluble*", en palabras de Vanina Scocchera[38]. Están colocados a modo de

34 Inventario de bienes de don Lorenzo Hernández, Santiago de Chile, 1777, ANCh, CJS 489, pieza 2.

35 Castro, Amalia y Burdick, Catherine, "Portions of paradise: aromatic landscapes in Chilean urban gardens (1671–1897)", *The Senses and Society*, vol 15, 2020, 146, DOI: 10.1080/17458927.2020.1763035 (Consultado el 30/11/2020) - Graham, María, *Diario de mi residencia en Chile*, 197-200.

36 "Registro y catalogación de la colección Marín, Museo de Artes Universidad de los Andes", EF001-E016, 2009-2020.

37 Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2009, 106.

38 Scocchera, Vanina, "Protege a mi Niño", 177.

festón y no de límite, como un pequeño huerto o jardín sin muros ni demarcaciones, no cierra sino crea un espacio propio; el espacio femenino mariano junto al Niño, su espacio, que relaciona a la Virgen con sus devotos, al mundo creyente y profano, a través de los elementos más bellos y perfectos de la naturaleza: las flores y sus frutos. Además de estos, se entretejen y superponen pequeñas plumas, diseños en filigrana y pasamanería, estrellas de hilos metálicos, espigas de trigo, semillas, por mencionar algunos. Conjuntamente, penden abejas realizadas en mostacillas, aves sopladas en vidrio, que acentúan la idea de jardín, pero también cintas que en algún momento adornaron un pastel de novios, ampliando la significación piadosa del fanal, al mundo de los recuerdos o para pedir al Niño por un feliz matrimonio.

Así, la devoción al Niño, será una práctica que continuará con la llegada de congregaciones femeninas provenientes de Francia en el siglo XIX como ya mencionamos, provocando un paso sensible. Siguiendo la idea de Sol Serrano, es el tránsito de "*una fe colectiva, pública y emocional propia del barroco*" a una "*fe individualizada, interiorizada y austera que ha asumido el impacto de la ilustración y el racionalismo*"[39]. Un cambio en las manifestaciones de fervor religioso, que pasaron de la alborotada fiesta pública colonial (incluyendo la Navidad, principal fiesta del Niño Dios) a la celebración familiar, privada, donde el Divino es protegido en el seno de la familia dentro de un fanal. Esto puede dar a entender el uso del fanal religioso desde las últimas décadas del siglo XVIII en Chile, hasta prácticamente comienzos del siglo XX, donde podríamos afirmar que se produce también un cierre en el cambio de gusto.

Esto quedó de manifiesto el año 1873 durante la muestra que llevó por nombre "Exposición del coloniaje" organizada por el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886). Allí se expusieron distintos objetos confeccionados en diversas partes del mundo, pero en particular de España y América. Sin embargo, el catálogo para objetos en exhibición empleaba un vocabulario desdeñoso para las formas que recordaban el periodo virreinal. Por ejemplo, cuando se refiere a un Cristo realizado sobre pergamino de origen chilote[40], es comentado diciendo que pertenece "*a la Municipalidad de Achao i un verdadero tipo chilote del más horroroso estilo quiteño-bizantino*"[41]. Esta

....

39 Serrano, Sol, *Vírgenes viajeras: diarios de religiosas francesas en su ruta a Chile 1837-1874*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2001, 62.

40 Se refiere a al gentilicio para el archipiélago de Chiloé, en el sur de Chile.

41 Vicuña Mackenna, Benjamín, *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje en Septiembre de 1873*, Imprenta Del Sud-América de Claro i Salinas, Santiago de Chile, 1873, 82.

En contraste, los objetos de procedencia europea, sobre todo de Italia o Francia, recibieron palabras como "admirable y rico trabajo", "de una elegancia notable en su forma" u "obra de considerable mérito". Vicuña Mackenna, Benjamín, *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje,* 47 y 79.

mirada crítica al pasado colonial se reflejó también en la ausencia de pinturas con la iconografía de la Virgen y el Niño[42] y fanales religiosos. Esta exclusión de fanales podría residir también en otros motivos: desde una perspectiva de género contemporánea, podemos aventurar que por ser parte de la piedad íntima femenina no fueron considerados; o bien, porque estos se encontraban en uso durante esa época, por tanto no se cedieron para esta ocasión, incluyendo sus figuras del Niño y muchos adornos de estética virreinal.

Para finalizar

Es posible afirmar que la incorporación de guirnaldas deriva tanto de la tradición religiosa y la doctrina, como del imaginario visual creado en Flandes en el siglo XVII. Este acervo se traspasa, podríamos decir, de la madre al Niño y de la bidimensionalidad a la escultura. En Chile, se aprecia que los simbolismos y alegorías de las flores que engalanan el interior de los fanales se mantienen, pero las especies botánicas europeas dejan espacio a la flora (natural o artificial) que se cultivaba en los jardines de las casas en Santiago y Zona Central del Chile actual. En el fanal, este culto se vuelve vivo, al ser un espacio femenino de devoción privada que va mutando junto con el sentir religioso y gusto estético de época, observable a través de las ofrendas votivas al Niño Dios. Exhibe una decoración dinámica, armada a lo largo del tiempo, con apropiaciones y adaptaciones de modelos, donde persisten y se fusionan formas de distintas épocas, hasta decaer y vaciarse de significación religiosa quedando relegado a un objeto ornamental. Vale la pena precisar que esta devoción se extendió hasta comienzos de siglo XX, evidenciando un anacronismo respecto del gusto artístico del siglo XIX en Chile.

Las guirnaldas como marco de figuras sacras articulan entonces, un re-

---

En lo que se refiere a la noción "bizantino" se entiende en este contexto a la "discusión bizantina" que surge en el siglo IV debido a discusiones teológicas en las Iglesias de Egipto, Siria y Asia Menor. Cotidianamente se refiere a exponer asuntos sin sentido para ridiculizar cuestiones secundarias. En tanto, la acepción "quiteña" fue empleada por intelectuales chilenos de mediados del siglo XIX con una connotación negativa para referirse, en general, al arte producido durante el periodo colonial. Nomdedeu, Antoni, coord., *Avances de lexicografía hispana*, tomo II, Publicaciones URV, Tarragona, 2012, 2:110. – Amunátegui, Miguel Luis, "Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile", *Revista de Santiago*, tomo 3, Imprenta de Santiago, Santiago de Chile, 1849, 37-47. – Lira Recabarren, Pedro, "Las bellas artes en Chile, tomo XXVIII, *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 1866, 276-292.

42 Las pinturas expuestas en esa ocasión incluyeron lienzos con representaciones de santos, santas, una de Cristo, de la Dolorosa y "Una Virjen con su marco incrustado de concha de perla". En tanto, se mostraron algunas esculturas en piedra de huamanga peruana, una de bronce y un crucifijo de marfil. Vicuña Mackenna, Benjamín, *Catálogo Razonado de la Exposición del Coloniaje*, 79-85.

corrido de ida y vuelta, en un sincretismo de formas: desde el arco procesional, triunfante y de carácter público, a su representación bidimensional en las pinturas devocionales, para retomar su tridimensionalidad de manera privada e íntima en los fanales religiosos. Y desde otra perspectiva, también son reflejo de un arte colaborativo, donde por una parte está la escultura tallada por un artista, luego el vidrio artesanalmente soplado y finalmente, interviene la mujer devota quien construye la guirnalda con adornos de manera intuitiva y movida por la piedad.

Imágenes



Fig. 1: *Santo Domingo de Guzmán*, autor desconocido, Cusco, ca. 1750. Procedencia: Gentileza Museo de Artes Universidad de los Andes, Santiago de Chile. Nº inv. PS002.



Fig. 2: *Virgen del Rosario*, autor desconocido, siglo XVIII, Procedencia: Gentileza Museo del Carmen de Maipú, Santiago de Chile, Nº inv. 0109.



Fig. 3: *Nuestra Señora del Rosario de Pomata*, autor desconocido, siglo XVIII. Procedencia: Colección particular, Chile



Fig. 4: *Doctorcito en fanal*, escultura atribuida a seguidor de Manuel Chili Caspicara, Ca. 1780. Procedencia: Gentileza Museo de Artes Universidad de los Andes, Santiago de Chile, Nº inv. EF012



Fig. 5: *Niño recostado en fanal con fruto rojo*, escultura atribuida a seguidor de Manuel Chili Caspicara, Ca. 1780. Procedencia: Gentileza Museo de Artes Universidad de los Andes, Santiago de Chile. Nº inv. EF008



Fig. 6: *Niño recostado en fanal,* escultura atribuida a seguidor de Manuel Chili Caspicara, Ca. 1780, Procedencia: Gentileza Museo de Artes Universidad de los Andes, Santiago de Chile, Nº inv. EF007

Patrimonio cultural religioso, comunidad y cuidado. Un breve Estado del Arte y de la cuestión como reflexión

Agustín René Solano Andrade
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

A mis padres…
a la familia, a los amigos.

Una noción más extensa del patrimonio requiere nuevas aproximaciones a su tratamiento, desde una perspectiva mucho más amplia que permita explicar y salvaguardar las relaciones significativas directamente asociadas con su medio cultural e histórico, así como con su entorno natural o hecho por el hombre.

CARTA DE ITINERARIOS CULTURALES ICOMOS (2008)

Introducción

Parecería innegable comenzar el tema con cuestiones de normativa, con las cartas internacionales sobre la defensa y conservación del patrimonio o con las conceptualizaciones sobre el término, sin embargo, primero queremos acercarnos con algunos hechos que nos llevan a diversas preguntas como: ¿por qué, pese a tanto trabajo académico o institucional, nacional, regional o internacional, el patrimonio cultural sigue sufriendo daños o descuido? ¿Quiénes cuidan el patrimonio y quiénes lo viven? ¿Bajo qué perspectiva lo cuidan quienes lo cuidan? ¿Cabe la pregunta sobre quién debería cuidarlo si existe la afirmación de que el patrimonio es de quien lo vive o habita –o no–? Estas cuestiones, y muchas otras que exponemos a lo largo del texto, están presentes con la finalidad de recapacitar sobre la situación del cuidado del patrimonio más que de responderlas; además de que nos dan pauta para

acercarnos al fenómeno del cuidado y descuido del Patrimonio en general y del patrimonio cultural religioso en particular.

Comencemos enunciando algunas eventualidades para retomar lo que se ha hecho en tanto el cuidado del patrimonio cultural religioso, entendiendo éste como un patrimonio de características particulares que no se explica certeramente desde la separación categórica de lo material-inmaterial y que es parte de la vida cotidiana de las comunidades que lo resguardan como bien común. Esto es:

> *"El patrimonio cultural religioso es considerado como un bien común que implica relaciones sociales identitarias con espacios simbólicos y lo que ello incluye, articuladas a través del culto o ritos y estableciendo un territorio que circunscribe la cotidianeidad de un grupo como experiencia vivida*[1]*."*

Ahora demos paso a algunos sucesos específicos y reflexionemos sobre cómo están incluidas –o no– las comunidades y sus organizaciones locales; aquellas que lo viven y resguardan.

Más allá del conocido caso de la fallida restauración del *ecce homo* de Borja (Zaragoza, España) en agosto de 2012 y muchos otros que le han antecedido y continuado, como los polémicos asuntos de restauración del *Políptico del cordero místico* de Jan van Eyck (2020) y el de la *escultura ecuestre de Carlos IV* –ubicada en la plaza Manuel Tolsá, enfrente del Museo Nacional de Bellas Artes, México– (2017); en julio de 2015 se demolió una capilla de la época virreinal en San Pablo del Monte, Tlaxcala, México. Este último fue noticia en la región y en los ámbitos de protección al patrimonio; donde alzaron la voz instituciones, académicos y la comunidad civil ajena a la población.

Básicamente, de acuerdo con lo que los noticieros dijeron, la capilla fue derrumbada para la apreciación del nuevo templo, un mejor uso del atrio en las festividades y porque el inmueble destruido era peligroso por la antigüedad que tenía –entre otros argumentos–; aunque también se habló de desconocimiento del valor histórico del inmueble por parte de la población. A esto último nos preguntamos ¿está obligada la población a comprender los edificios como bienes patrimoniales o es tarea de las instituciones y sus especialistas de informar de esto? ¿Cómo saber que el edificio es un monumento histórico si no se parece a los promovidos turísticamente por el Estado? ¿A cuáles recursos pueden recurrir los habitantes para contrastar lo que es y lo

1 Solano Andrade, Agustín René, "Organizaciones comunitarias y preservación del patrimonio (conceptos)", ponencia en *Coloquio de Posgrados en Ciencias Sociales*. Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 13 de junio, 2018.

que no es patrimonialmente importante desde las instituciones?

Estas preguntas vienen acompañadas y resueltas con algunos comentarios por habitantes de San Pablo del Monte que fueron recabadas en un video intitulado "Vecinos conformes con destrucción de capilla en Tlaxcala". Atendamos los comentarios de una de las entrevistadas para ver su perspectiva:

> *"[…] Nosotros no tenemos la culpa de lo que pase, si estamos bien informados vamos a saber qué es delito y que no, pero no estamos informados y hacemos cosas que no debemos, la culpa ya no es nuestra… Yo me gusta como está, la verdad, la verdad está muy bonita, hay primeras comuniones, bodas y todo, y es para el pueblo, es para el barrio, yo no sé por qué tanto dengue… A lo mejor sí fue un delito lo que hicieron o lo que usted quiera, pero ya está mejor, ya se ve mejor… Yo, para mi opinión está bien, pero para la demás gente no creo*[2]*."*

Mientras eso sucedía en San Pablo del Monte, en Zacatelco Tlaxcala se estaba llevando a cabo la restauración de su retablo mayor y seguramente pasaba lo mismo en varios templos de la región –del país y del mundo–. Se estaba cuidando de algún bien religioso mueble/inmueble y la comunidad era quien promovía dicha actividad. En algún otro momento, en Santa María Tepetzala, Puebla, la comunidad reunió los fondos necesarios para restituir el interior de su templo después de que éste sufriera de un incendio en 1977 y veía los frutos de su esfuerzo en el 2000. En San Andrés Cholula, Puebla, desde 2009, un grupo de ciudadanas (Cihuame), comprometidas con el cuidado de su parroquia, hicieron varias actividades como la venta de chiles en nogada para recaudar fondos en pro de dicha empresa. En 2016, en Guadalajara, México, cerca de quinientos cincuenta padrinos, desde Adopte una obra de arte, aportaron dinero para la restauración de Santa Mónica. Al mismo tiempo, un colectivo trabajaba a favor del monasterio de Rioseco en España y hay una frase de la revista que da la noticia que hay que enunciar ya que es un lugar común en el pensamiento de la gente que trabaja estos temas –y también en las que no–: "No suele ser muy habitual que un movimiento social haga suyo un bien patrimonial y decida sacarlo del olvido y el estado de ruina en el que se encontraba sumido. Este es el

2 Fragmento de la opinión de Josefina Mora (3:29 – 4:07 min.). Puebla on line, "Vecinos conformes con destrucción de capilla en Tlaxcala", en *Puebla on line*, pueblaonlinevideos, 30 julio 2015. https://www.youtube.com/watch?v=MFatq4bPxNc (Consultado el 07 /01 / 2021).

caso del colectivo Salvemos Rioseco[3]".

Estos son breves ejemplos introductorios de una actividad conocida por muchos y que se lleva a cabo desde que el patrimonio cultural religioso emerge. Puede constatarse en las propias iglesias con la mención de los benefactores a través de placas o diversas leyendas en objetos del espacio sacro. Sin embargo, si uno busca noticias sobre la protección del patrimonio en México, regularmente aparecen aquellas donde las instituciones se encargan de eso y pocas veces vemos aquellas donde las asociaciones civiles o la comunidad aportan o gestionan dicha actividad ¿Dónde está la memoria y sistematización de estas agrupaciones con respecto a lo que hacen para preservar su patrimonio? Recuperando dicha memoria, podremos alejarnos de la idea de que la preservación y cuidado del patrimonio es poco atendido por la comunidad.

Dejando a un lado lo sucedido de San Pablo del Monte, quienes también viven la dinámica del cuidado de su patrimonio religioso ya que restauraron el retablo de la Virgen de Guadalupe de la parroquia de San Pablo Apóstol y fue entregado en diciembre de 2017; la primera pregunta que nos viene a la mente es: ¿por qué querrían demoler la capilla si es parte de su patrimonio? Existen muchas preguntas más que, aunque aluden a ésta, vinculan el hecho con la percepción que se tiene de un bien cultural: ¿por qué querrían destruir su propio patrimonio? ¿Veían el inmueble como patrimonio? Si la respuesta es positiva, entonces surgen otras: ¿qué debió ser más valioso como para destruir la construcción antigua –o vieja–? ¿Por qué no la conservaron? Si la respuesta es negativa, entonces nos viene a la mente las interrogaciones: ¿Qué es lo que consideran patrimonio? ¿Su idea de patrimonio corresponde a la concepción institucional o académica? Tal vez por ahí puede conciliarse la comprensión de la demolición pero, sobre todo, el diálogo entre los distintos actores que buscan el beneficio del patrimonio cultural religioso en todo lo que ello implica.

Con lo anterior podemos dar paso a un breve recuento de lo que se ha hecho, teniendo como intención repetida la pregunta ¿dónde y cómo se insertan en el panorama del cuidado del patrimonio la sociedad civil, las agrupaciones comunitarias y las acciones de estas últimas? Esta pregunta parte de nuestra idea de patrimonio, que, insistiendo con la idea expuesta sobre el patrimonio cultural religioso, corresponde a lo que dice Artemio Arroyo Mosqueda sobre dicho concepto:

....

3 López Sobrado, Esther, "Salvemos Rioseco, un colectivo solidario con el patrimonio", en *Canal Patrimonio*, 04 septiembre 2016. https://www.canalpatrimonio.com/salvemos-rioseco-colectivo-solidario-con-el-patrimonio/ (Consultado el 07 /01 / 2021).

> *"[El patrimonio] es un recurso sobre el cual se edifica las identidades, las luchas sociales, los procesos voluntarios de cambio y continuidad, la independencia y la necesidad de autogestión, la historia y el devenir; en fin: el proceso cotidiano y utópico de la convivencia humana, dependiente de mecanismos reales donde la apropiación colectiva de una serie seleccionada y valorizada de elementos es la regla a seguir*[4]*."*

Esto es, compartimos la idea de que "el patrimonio es un hecho social",[5] una actividad humana resultado del dinamismo social habitual en un espacio específico, un territorio, sea este material y/o inmaterial. Pablo Landa, en la cédula introductoria de la exposición *Mario Pani. Arquitectura en Proceso* expuesta en el Museo Amparo (Puebla, México), participa de una idea similar al hablar de la arquitectura como un fenómeno social, más allá de su materialidad –que claramente es incluida–: "No se trata de una serie de objetos aislados o artefactos históricos, sino de relaciones de ideas, formas, representaciones y eventos que se desdoblan en el tiempo y el espacio",[6] donde las personas se vinculan y desarrollan parte de su identidad. Arturo de la Serna explica que:

> *"El vínculo más fuerte que une a nuestra sociedad con sus raíces es el conocimiento de la historia a través del patrimonio cultural, tangible o intangible, y su preservación, conservación y restauración es fundamental para que esta retroalimentación se lleve a cabo. […] El patrimonio al cual me refiero forma parte de nuestro modo de vida, y como tal debemos valorarlo otorg*ándole una especial relevancia[7]*."*

....

4 Arroyo Mosqueda, Artemio, "En búsqueda de lo propio. Notas sobre patrimonio cultural hidalguense", en Natalia Moragas Segura y Manuel A. Morales Damián, coords., *Arqueología y patrimonio en el Estado de Hidalgo*, Pachuca: Universidad Autónoma del Edtado de Hidalgo, 2010, 272-273.

5 Cirese, Alberto M., *Cultura Hegemónica y culturas subalternas*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997, en Arroyo Mosqueda, Artemio, "En búsqueda de lo propio. Notas sobre patrimonio cultural hidalguense", en Moragas Segura, Natalia y Morales Damián, Manuel A., coords., *Arqueología y patrimonio en el Estado de Hidalgo*, Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2010, 272.

6 Landa, Pablo, *Mario Pani. Arquitectura en Proceso*, Puebla: Museo Amparo, exposición temporal, cédula introductoria, 24 de septiembre 2016 - 11 de enero 2017.

7 De la Serna, Arturo, "El restaurador y su función de enlace entre la sociedad y los proyectos de restauración", en Vidargas, Francisco, *La sociedad civil frente al patrimonio cultural*, Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, 73.

Por ello es tan importante para nosotros revisar lo que se ha hecho para el cuidado del Patrimonio desde la perspectiva expuesta: la comunidad, sus agrupaciones y las acciones colectivas; sobre todo, en el patrimonio cultural religioso.

Empezaremos con una serie de trabajos que hablan sobre el tema en cuestión a modo de estado del arte para después acercarnos al concepto de patrimonio y su cuidado.

¿Problemas?

En este breve recorrido sobre lo escrito en materia de comunidad-patrimonio, sabemos que existen varios trabajos que les abordan, sin embargo, las relaciones de los sujetos con sus bienes han quedado rezagadas un poco. Que la prioridad en el cuidado del patrimonio, tanto en su teorización como en su práctica, no haya tenido una visión hacia las relaciones que la comunidad tiene por lo suyo, es una oportunidad para continuar con un esfuerzo en el que ya se ha emprendido camino y en el que hace falta mucho por hacer.

Comencemos con el artículo de Néstor García Canclini, "Los usos sociales del patrimonio cultural", al que recurriremos a lo largo del texto, pues su crítica ayuda mucho a proponer preguntas y acciones.

> *"Repensar el patrimonio exige deshacer la red de conceptos en que se halla envuelto. Los términos con que se acostumbra a asociarlo –identidad, tradición, historia, monumentos– delimitan un perfil, un territorio, en el cual "tiene sentido" su uso. […] En México, como en otros países, la legislación, las declaraciones de organismos nacionales e internacionales, y sobre todo los debates recientes, muestran un triple movimiento de redefinición y reconcentración de los discursos referidos al patrimonio cultural:*
>
> a. *Se afirma que el patrimonio no incluye sólo la herencia de cada pueblo, las expresiones "muertas" de su cultura […], sino también los bienes actuales, visibles e invisibles.*
>
> b. *También se ha extendido la política patrimonial de la conservación y administración de lo producido en el pasado, a los usos sociales que relacionan esos bienes con las necesidades contemporáneas de las mayorías.*
>
> c. *Por último, frente a una selección que privilegiaba los bienes culturales producidos por las clases hegemónicas –pirámides, palacios, objetos legados a la nobleza o a la aristocracia–, se reconoce que el patrimonio de una nación también está compuesto por los productos de la cultura popular: música indígena, escritos de campesinos y obreros, sistemas de autoconstrucción*

y preservación de los bienes materiales y simbólicos elaborados por grupos subalternos[8]*."*

Es el último punto en el que hemos puesto interés en este momento pues, a menudo, "*las leyes existentes no prevén las prácticas de organismos oficiales y de agentes particulares, o entran en conflicto con ellas*",[9] dando lugar al hueco que hemos percibido, pero, sobre todo, que no se ha tomado en cuenta que existen organizaciones que protegen el patrimonio –su patrimonio–, considerándolo de una forma distinta a la institucional, entre otras. El cuidado que la comunidad hace de su iglesia y de los demás bienes que ella incluye funciona como una actividad cotidiana, imprescindible para el mantenimiento de la misma, parte de la vida diaria de la comunidad que se escapa de conceptos como bien mueble/inmueble, o donde el valor histórico, el estético, el artístico o el documental –por mencionar algunos–, está por debajo del valor religioso, que, para ella es el principal. Así, es necesario tomar en cuenta esto desde el principio para comprender las distintas relaciones de los diversos actores que trabajan en favor de un mismo objetivo con diversas concepciones.

El *Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico* de la Universidad Nacional Autónoma de México ha publicado las memorias de sus coloquios y el tercero está denominado "La sociedad civil frente al patrimonio cultural". Contiene doce artículos de los que, la mayoría, hacen referencia a estudios de caso o a la experiencia de los autores en el tema hablando sobre restauración, y los nexos entre las instituciones de gobierno y la sociedad civil. Una preocupación general es esta última relación que, a pesar de los esfuerzos de ambas partes, "no puede cuajar"; sin embargo y como hemos comentado, nos sirve para ver que la colaboración parece mermada por la burocratización. El artículo "Protección del patrimonio cultural; estado y sociedad civil" de Roberto García,[10] es un antecedente a este tercer seminario pues, haciendo un breve recuento histórico de la relación mencionada en el título, se encuentra en el primer volumen de los coloquios, que lleva por título "Temas y problemas" y que nos da una visión amplia de las preocupaciones de la academia; yendo desde el valor estético hasta el coleccionista, pasando por el uso de los monumentos, temas de restauración y algunos estudios de caso de patrimonio

....

8 García Canclini, Néstor, "Los usos sociales del patrimonio cultural", en Aguilar Criado, Encarnación, *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 1999, 16-17.

9 García Canclini, Néstor, "Los usos sociales…", 17.

10 García Moll, Roberto, "Protección del patrimonio cultural; estado y sociedad civil", en Torres Michúa, Armando y de Andas Alanís, Enrique X., *Temas y Problemas*, Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, 31-35.

virreinal y prehispánico, entre otros.

Un artículo de gran interés para lo que estamos tratando es el de "La conservación del patrimonio religioso en la comunidad de San Bernardino Tlaxcalancingo, Puebla". Revisemos las conclusiones que se enuncian en el artículo:

> *"1) El sistema de cargos es una estructura híbrida que integra elementos propios del calpulli y las cofradías, es un medio de canalización del sentido de pertenencia a la comunidad y un medio de reproducción y preservación histórica, a pesar de los cambios de las estructuras de la sociedad en la que los pueblos indígenas se insertan. 2) San Bernardino Tlaxcalancingo es un reducto cultural indígena en la enorme mancha urbana Puebla-Cholula que ha logrado mantenerse a pesar de la conurbación, la intensa movilidad laboral y comercial y la migración a Estados Unidos de América. 3) A pesar del sustrato religioso del sistema de cargos en Tlaxcalancingo, sus alcances son holísticos, pues tienen implicaciones en todos los ámbitos de la vida de la comunidad[11]."*

En dicha comunidad, como sucede en otras tantas que los sistemas de cargos son importantes para el cuidado del templo y de los bienes que en él se resguardan, los fiscales y/o mayordomos atienden lo mencionado, pero más importante aún, velan por otras circunstancias del interés comunitario. En ellos, como en los párrocos, hay que poner bastante atención pues muchas veces son los que impulsan las acciones para el "mantenimiento" del patrimonio. Al respecto, Elisa Vargas Lugo en su artículo "Mayordomos y sacerdotes en la conservación del arte novohispano" nos menciona:

> *"En mis viajes por el interior del país he notado que en los últimos años y en algunos pueblos, los mayordomos que vigilan las iglesias han desarrollado una activa labor que puede denominarse la anti-conservación o la anti-restauración, porque están "restaurando" de buena fe o con buenas intenciones, pero echando a perder las cosas. Esto es un hecho irrefutable que puede ilustrarse con numerosos ejemplos concretos[12]."*

---

11 Domínguez Cuanalo, Delia, y Covarrubias Villa, Francisco, "La conservación del patrimonio religioso en la comunidad de San Bernardino Tlaxcalancingo, Puebla", *Desacatos*, México, 47, 2015, 167.

12 Vargaslugo, Elisa, "Mayordomos y sacerdotes en la conservación del arte novohispano", en Torres Michúa, Armando y de Andas Alanís, Enrique X., *Temas y Problemas*, Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, 137.

Lejos de lo que esto implica y la exposición de los hechos en varias actividades académicas de estas acciones de buena fe, seguimos sin comprender por qué hacen lo que hacen sobreentendiendo que no buscan hacer daño sino todo lo contrario ¿Por qué no hemos avanzado en este tema o qué camino hemos seguido para estancarnos? Parte de la respuesta, sugerimos, está en que en nuestras investigaciones académicas seguimos distanciando la concepción teórica del patrimonio y su cuidado con la de quien lo tiene a la mano y, por lo tanto, hace uso de él como parte de su vida habitual. Con mayor frecuencia, aparecen manuales donde se buscan difundir acciones sobre cuidado del patrimonio dirigido a los actores que están a cargo del mismo en la comunidad y para la comunidad en general. Ejemplo de ello en México son las publicaciones: *Conservación preventiva para todos*[13], *Patrimonio edificado de uso religioso en las Juntas Auxiliares del municipio de Puebla, Guía de conservación preventiva*[14], *Manual de prevención de robo en recintos religiosos*[15], o *Manual de conservación preventiva de bienes culturales en recintos religiosos*[16], donde se menciona:

> *"Este manual surge ante la necesidad de brindar a la sociedad en general, información sencilla y accesible sobre conservación preventiva de los bienes culturales en recintos religiosos, ya que se considera que la conservación del patrimonio sólo puede llevarse a cabo satisfactoriamente con la participación y el compromiso de las autoridades religiosas y de la sociedad, por lo que no puede ni debe ser una tarea que descanse exclusivamente en manos de especialistas en conservación y restauración. La participación activa y responsable de todos los integrantes de la sociedad, si bien orientada por los especialistas, es el motor generador y multiplicador de esfuerzos en torno a la protección de los bienes culturales. La distribución del presente manual y la puesta en práctica de las indicaciones vertidas en él debe acompañarse de una capacitación adecuada de todos los integrantes del clero, así como de los usuarios y custodios de la sociedad y especialmente de las organizaciones religiosas y civiles, y para su aplicación debe contarse con la guía y orientación de personal profesional en restauración y conservación*[17]*."*

---

13 Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Conservación preventiva para todos*, México, 2014.

14 Ayuntamiento de Puebla, *Patrimonio edificado de uso religioso en las Juntas Auxiliares del municipio de Puebla, Guía de conservación preventiva*, Ayuntamiento de Puebla, México, 2019.

15 Morales Rojas, M., *Manual de prevención de robo en recintos religiosos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Instituto Nacional de Antropología e Historia, s.f.

16 Morales Rojas, Magdalena y Cruz Flores, Sandra, *Manual de conservación preventiva de bienes culturales en recintos religiosos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, s.f.

17 Morales y Cruz, *Manual de conservación preventiva*…, s.f., 8.

Otros actores importantes a los que hay que poner atención son los grupos de restauración no profesionales que dan mantenimiento a los templos y los embellecen. Es importante atenderlos porque su visión estética y artística permea las paredes de los muebles e inmuebles siendo promovidos entre párrocos, fiscales y/o mayordomos de la región; así que lo que hagan en una iglesia, bien o mal, lo estarán repitiendo en otras más.

El texto "Conocimiento y percepción del patrimonio histórico en la sociedad española", es de gran interés para esta exposición, pues nos abre las puertas a ideas sobre cómo acercarnos a la recepción y valoración de los bienes culturales por parte de la comunidad y los distintos actores que hemos mencionado. El artículo presenta una encuesta divida en cinco bloques que, como observamos, pone interés en la percepción del sujeto sobre el tema:

1) ¿Qué es el patrimonio histórico-cultural?
2) ¿Conocemos el patrimonio histórico-cultural? ¿Nos relacionamos con ello?
3) ¿Valoramos el patrimonio histórico-cultural?
4) ¿Quién cuida el patrimonio histórico-cultural?
5) ¿Estamos dispuestos a cuidar el patrimonio histórico-cultural? [18]

Observemos que la primera cuestión indaga sobre la concepción del patrimonio, tomando en cuenta la importancia de ello, pero, sobre todo, de que existe una diversidad significativa sobre lo mismo. Poner en común lo que se entiende por patrimonio es fundamental para su cuidado y protección.

La interpretación es otro de los temas relevantes desde la perspectiva que tenemos donde la comunidad y los individuos que la conforman son centrales, pues mucho de la puesta en valor sobre el patrimonio está en dicha acción; solo baste con retomar las líneas de lo que opina la vecina de San Pablo del Monte y que expusimos anteriormente. Tilden menciona que *"cualquier interpretación que de alguna forma no relacione lo que se muestra o describe con algo que se halle en la personalidad o en la experiencia del visitante, será estéril*[19]*"*. En el texto "la difusión del patrimonio. Actualización y debate", Marcelo Martín, nos hace un breve recuento sobre quiénes son relevantes en esta área de la interpretación patrimonial[20].

....

18 Morate Martín, Gabriel, "Conocimiento y percepción del patrimonio histórico en la sociedad española", en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, Granada, Nº. 1, diciembre, 2007, 221-225.

19 Tilden, Freeman, La interpretación de nuestro patrimonio, citado en Martín Guglielmino, Marcelo, "La difusión del patrimonio. Actualización y debate", en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, Granada, Nº. 1, diciembre, 2007, 205.

20 Martín Guglielmino, Marcelo, "La difusión del patrimonio. Actualización y deba-

Ahora, antes de terminar este escueto recuento y pasar a una revisión somera del concepto de Patrimonio, creemos que es importante hacer una diferencia entre la comunidad y los grupos comunitarios, pues, si bien los últimos representan a la sociedad, la percepción y recepción de los bienes patrimoniales es distinta, y, por lo tanto, las acciones de cuidado y conservación.

Influyen muchos factores más, pero la responsabilidad sobre el bien es un imperante para los miembros de las agrupaciones por lo que agregan nuevas formas de valorar el patrimonio. En la comunidad de Zacatelco, Tlaxcala, que hemos mencionado al principio, la percepción del retablo mayor de su parroquia difiere de las personas que son parte del patronato y de quien no pertenece a éste. [21] Lo que interesa para nuestros fines en este momento, es que vemos diferencias de valoración y apreciación entre la comunidad y sus representantes (agrupación comunitaria), por lo que es importante conocer la visión de estos últimos, pues son los que toman las decisiones sobre las acciones con respecto a su patrimonio.

Un ejemplo en este tenor se encuentra en el trabajo de grado de Mirta Theresa Ripol, *Diseño del espacio abierto, una alternativa en la conservación del patrimonio cultural. El hospital de la Santa Cruz de Cristo, Oaxtepec*. La investigadora reporta que la mayoría de los habitantes del lugar tenían conocimiento sobre el jardín al que hace alusión en su trabajo, mientras que los fuereños desconocían del tema[22]. Parece obvio, pero lo que queremos enfatizar, a modo de idea, es que la construcción de la valoración sobre el patrimonio depende de la cercanía con el mismo en tanto su responsabilidad y otros factores como parte de su vida diaria. Nos interesa establecer la importancia de la relación sujeto-objeto como parte elemental de la construcción del patrimonio para sumarla al interés que se tiene por los actores o por los bienes de manera separada. Seguramente aquí hay parte de la respuesta sobre por qué se diversifica la concepción hacia un mismo patrimonio desde los distintos actores

---

te", en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, Granada, Nº. 1, diciembre, 2007, 205. Además, el autor nombra a otros investigadores para mostrar el extenso trabajo que existe en esta área.

21 Lo mencionado se profundiza en "Sujeto y Patrimonio Cultural Religioso: Versiones y conversiones desde la Investigación Interdisciplinaria" (Gamboa Esteves, Abril C., Solano Andrade, Agustín R., en *Memoria Encuentro Nacional AMIC 2014*, San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2014, 1157-1165.) y en "Patrimonio Cultural Religioso: Memoria e identidad sobre el templo de Santa Inés, Zacatelco, Tlaxcala. Un poema que inspira" (Gamboa Esteves, Abril C., Márquez Carrillo, Jesús, Solano Andrade, Agustín R., en *Memoria Encuentro Nacional AMIC 2015*, Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, México, 2015, 3097-3121).

22 Ripol, Mirta Theresa, *Diseño del espacio abierto, una alternativa en la conservación del patrimonio cultural. El hospital de la Santa Cruz de Cristo, Oaxtepec*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de Maestría en Arquitectura, 2009, 23.

que le procuran y por ello es que hay que seguir indagándolo.

Para finalizar y subrayar el punto anterior, vale la pena mencionar el trabajo de Isidoro Moreno, *Cofradías y hermandades andaluzas* que, si bien no habla del cuidado del patrimonio, sí lo hace de la comprensión de las agrupaciones cívico-religiosas que están implicadas directamente con el mismo[23]. En "las hermandades andaluzas. Una aproximación desde la antropología", el autor nos presenta una categorización de esta y permite entenderlas, situación que puede ayudar a la comprensión de las agrupaciones comunitarias que tienen que ver con el cuidado de su patrimonio. Así, en "Control político, integración ideológica e identidad étnica: el ´sistema de cargos´ de las comunidades indígenas americanas como adaptación de las cofradías étnicas andaluzas", nos da un adelanto sobre la comprensión de nuestras agrupaciones y, que como hemos visto líneas atrás, son vitales en la construcción de las relaciones y usos sociales con el patrimonio.

Conceptualizar el patrimonio y su ciudad

Antes de comenzar y reiterando lo dicho en los párrafos anteriores, ha de apuntarse que los modelos teóricos a seguir para el cuidado del patrimonio desmenuzan los objetos y los actores para una mejor comprensión de este, dando preferencia a uno u otro y enriqueciendo la gama de investigaciones al respecto; pero no hay que dejar pasar por alto que en la vida cotidiana no sucede así y que la gente, los bienes muebles/inmuebles, el territorio y las tradiciones, se conglomeran en la identidad de las comunidades sin diferencias tajantes. Por lo anterior es que, como muchos saben, la definición de un concepto o la descripción de un fenómeno no son el esclarecimiento de la realidad sino, más bien, su conocimiento o entendimiento desde una perspectiva específica[24].

Es sabido que sobre el concepto de Patrimonio existen una buena cantidad de tipologías, empezando por el patrimonio histórico, el patrimonio artístico o el patrimonio cultural que busca su comprensión, pero que tam-

23 Moreno, Isidoro. *Cofradías y hermandades andaluzas*, Biblioteca de la cultura andaluza, Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

24 Existe suficiente bibliografía sobre el concepto de cultura y el de patrimonio cultural, y el acceso a la Internet da un vasto cúmulo de sitios con documentos sobre lo mismo, incluyendo trabajos o portales que ofrecen estos datos, como Todo patrimonio (http://todopatrimonio.com) que conjunta y redirige a un gran listado de revistas especializadas sobre el tema en su apartado de "Recursos". Es importante mencionar esto con la finalidad de avanzar en este punto y sustentarse en el concepto expuesto en la introducción de este texto, el cual se resume en que el patrimonio es un hecho social.

bién crea confusiones. Por ello es necesario estar conscientes de las diversas posturas conceptuales. Así, conceptos como patrimonio natural, patrimonio cultural, patrimonio cultural inmaterial, patrimonio religioso, paisajes culturales, patrimonio edificado, patrimonio inmueble, patrimonio histórico, bienes culturales, patrimonio etnológico, parque cultural, itinerario cultural, etc., son necesarios examinar para ver la pertinencia entre el patrimonio y su función religiosa como parte esencial de este texto.

Los conceptos que más se utilizan son los establecidos por la UNESCO (Patrimonio Cultural y Patrimonio Natural), los cuales separan en su nomenclatura una relación originaria entre ambos términos en tanto patrimonio territorial. Castillo Ruiz define *"al espacio como un elemento no dado sino construido por la acción del hombre en su devenir histórico"*[25], que es como se propone que el patrimonio cultural religioso se comprenda. Esto es, un espacio simbólico que se articula con la experiencia vivida y que se enlaza con el objeto específico por las relaciones que se crean; en este caso, un bien de carácter religioso.

Canclini agrupa en cuatro paradigmas político-culturales las distintas posturas que existen sobre el patrimonio:

> *"El primero, que llamaremos tradicionalismo sustancialista, es el de quienes juzgan los bienes históricos únicamente por el alto valor que tienen en sí mismos, y por eso conciben su conservación independientemente del uso actual. Consideran que el patrimonio está formado por un mundo de formas y objetos excepcionales en el que han desaparecido las experiencias sociales y las condiciones de vida y de trabajo de quienes lo produjeron.*
>
> *Quienes ven en el patrimonio una ocasión para valorizar económicamente el espacio social o un simple obstáculo al progreso económico sustentan una concepción mercantilista. […] Los bienes simbólicos son valorados en la medida en que su apropiación privada permite volverlos signos de distinción o usufructuarlos en un show de luz y sonido.*
>
> *El papel protagonista del Estado en la definición y promoción del patrimonio se funda en una concepción conservacionista y monumentalista. En general las tareas del poder público consisten en rescatar, preservar y custodiar especialmente los bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad, de ser símbolos de cohesión y grandeza.*
>
> *El cuarto paradigma, que denominamos participacionista, concibe el patrimonio y su preservación en relación con las necesidades globales de la sociedad. Las funciones anteriores –el valor intrínseco de los bienes, su interés mercantil y su capacidad simbólica de legitimación– son subordinadas a las*

25 Castillo Ruiz, José, "La dimensión territorial del patrimonio histórico", 37.

demandas presentes de los usuarios[26]*."*

Si bien este trabajo apunta al último paradigma como una postura sobre la concepción y protección del patrimonio, no puede negarse que todas ellas lo han enriquecido –lejos de lo que lo hayan empobrecido con decisiones de buena fe– y han planteado caminos para revisar y mejorar.

Dentro de estas posturas está la del turismo cultural que ha tenido mucho auge, por lo que es un tema ampliamente trabajado y promovido. Aunque no se está de acuerdo con sus acciones, a pesar de las buenas intenciones de la propuesta que debería obedecer a la prerrogativa de que *"el turismo vinculado con la cultura implica acciones educativas, de sensibilización y participación comunitaria, que garanticen el desarrollo con pleno respeto a las costumbres y tradiciones locales, así como el conocimiento, aprecio y protección del patrimonio cultural*[27]*"*; como menciona el texto *El ABC del Patrimonio Cultural y Turismo*.

En el *Cuaderno 6 sobre Patrimonio Cultural y Turismo*, se encuentra un artículo breve que sirve para exponer los problemas del turismo cultural y del que bien pueden caber algunas ideas para el turismo religioso que se concatena con el patrimonio cultural religioso:

> *"Algunos de los problemas del turismo cultural son, entre numerosos y complejos, la falta de inventarios y recursos y/o productos culturales, deficiente accesibilidad, barreras culturales-idiomáticas y de tipo temporal, espacial y económicas; difícil y problemática aplicabilidad de los grandes tratados y recomendaciones internacionales de conservación y protección incluso en lugares declarados Patrimonio de la Humanidad; inexistencia práctica de políticas y programas específicos para el desarrollo del turismo en áreas y ciudades patrimoniales, y en especial del turismo cultural; escasa sinergia entre los responsables de la cultura y turismo en el sector público, y escasa incidencia de los primeros con el sector privado; mayor peso de las ciudades y, de forma especial, las ubicadas en las zonas de potencial turístico; proliferación de iniciativas concretas, algunas modélicas, con escasos recursos, mucho voluntarismo y generalmente, en el caso de América Latina, cierta dependencia de las instituciones*

....

26 García Canclini, Néstor, "Los usos sociales del patrimonio cultural", 22-24.

A este respecto, vale la pena mencionar el apartado "Historia de las teorías de la cultura" de Marvin Harris (*Antropología cultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2011, 587-608). Por otro lado, Berman y Jiménez presentan en su libro *Democracia cultural…* una "Breve historia de las ideas sobre la cultura en México", (Berman y Jiménez, "breve historia de las ideas sobre la cultura" en *Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 81-137).

27 Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, *El ABC del Patrimonio Cultural y Turismo*, CONACULTA, México, 2013.

internacionales; escaza promoción y comercialización de productos (esfuerzos creados en la creación del producto); bajo nivel de capacitación específica de los operadores y agencias especializadas que concentran la oferta en pocos destinos y pocas marcas temáticas; poca participación de la población local en la planificación turística; y distribución inequitativa de los ingresos producidos por el turismo [28] *".*

En la dinámica de esta exposición crítica de los problemas que presenta el turismo cultural, el Instituto Latinoamericano de Museos y Parques resume la propuesta de Juan-Tresserras para la inclusión de un bien patrimonial en el consumo cultural y con la que coincidimos. La inserción del bien patrimonial pasa por tres procesos (de puesta en valor, de desarrollo y de accesibilidad) antes de dar paso a las acciones de comunicación que abren el camino al consumo cultural, priorizando éste y sin dejar de incluir la parte del desarrollo económico local donde, regularmente, se encuentra el objetivo de la promoción de los bienes patrimoniales desde el turismo[29]. Se hace notar que uno de los problemas del turismo cultural es el de tratar un bien patrimonial como un producto sin antes entenderlo como un recurso patrimonial para poder insertarse en la oferta cultural social, con todos los procesos que esto requiere. No estamos en contra de un turismo cultural o de un turismo religioso, sino de cómo se han llevado a cabo hasta el momento cuando existen otras posibilidades de actuar frente a ello.

En una dinámica cercana está el caso de algunos museos, donde el resguardo y la protección del patrimonio queda a su cargo, dando lugar a los estudios de público que, si bien son importantes e interesantes, hacen de los sujetos lo mismo que de los objetos: los descontextualizan y forman una nueva perspectiva de la percepción e interpretación y, por ende, se tienen estudios de públicos y no de sujetos, a los que también debe tomarse en cuenta desde lo individual. Un resumen de ello se puede observar en la propuesta que presenta Georgina DeCarli en su artículo "Museo y patrimonio local". Puede verse el cambio del museo como custodio del patrimonio al de museo como facilitador de una "preservación activa" del mismo, haciendo contraste entre una actitud actual para el primero frente a una actitud innovadora que define al segundo[30].

....

28 Juan-Tresserras, Jordi, "Los problemas del turismo cultural, las tendencias del turismo cultural", en *Cuadernos 6 Patrimonio Cultural y Turismo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003, 88.

29 Instituto Latinoamericano de Museos y Parques (ILAM), "Preguntas sobre patrimonio", Página web, https://ilamdir.org/preguntas-sobre-patrimonio/ (Consultado el 07 /01 / 2021).

30 DeCarli, Georgina, "Museo y patrimonio local" en V.V.A.A., *Tendencias de la museo-*

Por otro lado, vale la pena revisar los denominados museos comunitarios, pues tienen una mirada particular desde la población hacia su patrimonio, aunque no dejan de estar influenciados por la mirada museística que es la del Estado. En la tesis de grado de Martínez Arvizu, *Museos Comunitarios, el caso de San Mateo Macuilxóchitl, Oaxaca, México*, se hace una breve revisión sobre la evolución del concepto y su puesta en acción en México. Se expone un párrafo final que expresa la preocupación de este trabajo sobre las comunidades y su patrimonio:

> *"En este momento es importante señalar que "el surgimiento de estos espacios es a iniciativa de la propia comunidad con la principal preocupación por resguardar su patrimonio cultural que normalmente se ubica en el tipo material; producto de una excavación arqueológica, o bien de un hallazgo por parte de los mismos pobladores[31]".*

El documental *Manovuelta* de Mendoza, narra las experiencias oaxaqueñas en la creación de museos comunitarios y da una visión amplia de los conflictos y beneficios que suceden detrás de esta propuesta a través de la voz de los pobladores de la comunidad. Dentro de lo expuesto, es interesante notar que la mirada de los participantes en la administración del museo comunitario es lo que lo guía, a pesar de que su experiencia en esta área sea experimental; igual de atractivo es ver cómo se resignifican las piezas que forman parte del acervo del recinto comunal.

Ahora cabe la mención de los criterios que han sido establecidos para determinar el patrimonio nacional –México– y comprender por qué tenemos lo que tenemos al día de hoy y por lo tanto, por qué hacemos lo que hacemos con el patrimonio en tanto su concepción.

> *"La conservación del patrimonio Cultural inmueble se transformó con la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos del 5 de mayo de 1972.Los estudios urbanos que permitirían dar una protección más efectiva a las ciudades incluían ahora valores arquitectónicos nuevos. […Los criterios de evaluación] establecían jerarquías donde la mayor importancia se dio a la arquitectura monumental de gran riqueza formal y de un alto costo económico. […] La clasificación de los monumentos históricos se*

logía en América Latina, ENCRYM (Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía), México, 2015, 211.

31 Morales en Martínez Arvizu, Jesús, *Museos Comunitarios, el caso de San Mateo Macuilxóchitl, Oaxaca, México*, Puebla: Tesis de Grado, Ibero Puebla, 2013, 25.

estableció en cuatro niveles de importancia:

1. *Monumentos religiosos y de arquitectura pública, catalogados y determinados por la ley del 6 de mayo de 1972.*
2. *Construcciones de gran valor que deben ser conservadas.*
3. *Construcciones de valor que deben ser conservadas.*
4. *Construcciones de valor ambiental por conservar*[32]*."*

Con respecto al patrimonio cultural religioso, que entra en el primer punto de nuestra valoración de los monumentos históricos, se ha escrito mucho en tanto estudios monográficos sobre el gran cúmulo de bienes que en México perviven, como el caso de la Guía de Patrimonio Religioso de la Ciudad de Puebla, donde se dice:

México en general y Puebla en particular, tiene un enorme y rico legado artístico de distintas épocas y orígenes. Uno de los más importantes es el arte religioso católico, que, tras la Conquista española, confió en las imágenes como un medio de difusión de su fe, dogmas, modelos de vida, y anhelos. Durante el periodo novohispano (1521-1821) la creación que hoy llamamos artística, fue uno de los principales medios de comunicación que transmitía mensajes variados, desde las formas de vida y moral esperadas por la Iglesia –rectora de la vida–, como las devociones más profundas de la población, en las que la feligresía confiaba sus plegarias, deseos y agradecimientos[33]*."*

La Guía, como tantos otros estudios sobre el patrimonio virreinal –y de otros momentos–, es un esfuerzo plausible pues, a pesar de las problemáticas que se presentan para su realización,[34] acercan los bienes al pueblo, pero difícilmente se hace del modo contrario –del pueblo al bien patrimonial–, in-

32 Gálvez González, Luis Adolfo, *El patrimonio Cultural, Las zonas de monumentos históricos*. México: Cámara de Diputados, LX Legislatura, 1972, 29.

33 Mues, Paula, "Arte sacro: presencias divinas, imágenes y semejanzas humanas", en *Guía de Patrimonio Religioso de la Ciudad de Puebla*, Puebla: H. Ayuntamiento de Puebla, 2012, 22.

34 El conjunto de problemas a los que de por se enfrentan los investigadores en el estudio sistemático del patrimonio cultural religioso virreinal han sido abordados en distintas convenciones académicas y textos de esta índole; entre ellos está la categorización, movilización y reutilización de piezas, falta de firma en las mismas, negación a los recintos o a los bienes, etc. Un ejemplo de lo anterior es el trabajo de Manrique, "Problemas y enfoques en el estudio de la Escultura Novohispana", (Manrique, Jorge Alberto, "Problemas y enfoques en el estudio de la Escultura Novohispana" en Curiel, Gustavo (coord.), *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, 11-17).

cluso alejándolo algunas veces, ya que la aproximación es desde la mirada de quien escribe, que regularmente es desde la academia, dándole poco sentido a quien le pertenece pues es una mirada nueva y lejana, sobre todo; una interpretación ajena.[35] Como expresa Canclini "es significativo que dispongamos de una vasta bibliografía de catalogación y descripción de sitios arqueológicos, edificios coloniales y monumentos, obras y tendencias artísticas, pero se cuentan con los dedos de una mano las investigaciones publicadas sobre la recepción de bienes[36]".

Para el ámbito internacional Ignacio González-Varas nos da un recuento cronológico sobre documentos e instituciones que se han preocupado por el cuidado del patrimonio y que va desde la *Carta de Atenas* (1931) hasta la *Declaración de San Antonio-ICOMOS* (1996), antecediéndoles las *Cartas del restauro italianas*.

Si bien no es nuestra intención en este texto resumir todos los documentos ni hacer un análisis de ellos, es importante decir un par de cosas que nos interesan. Podemos ver que, la mayor de las veces, cuando se habla de conservación se hace desde el concepto de restauración, y, en el mejor de los casos y con miradas más recientes, desde la restauración preventiva; olvidando, casi, la conservación y el mantenimiento como parte de la actividad diaria de la comunidad en tanto el uso cotidiano, como parte de la vida activa de un grupo de individuos que acuden al bien mueble e inmueble como parte de su forma de vida. Esto nos ha llevado a que la conservación sea atendida mayormente por especialistas sin incluir a la comunidad en dicha actividad la mayor de las veces, pero ¿cómo incluirla desde esta perspectiva cuando ella está en contacto directo con su patrimonio? Básicamente informando sobre las acciones realizadas o por realizar en los bienes a través de pláticas, conferencias, talleres, etc., sin que esto merme otras ideas para dicho fin, pero, sobre todo, buscando que los especialistas se inserten en las dinámicas de la misma población para relacionar concepciones y ponerlas en común.

En Santiago de Compostela, España, mientras se restauraba la Fachada del Obradoiro de la catedral, se daban visitas guiadas con su respectiva aportación económica, siendo ésta una manera de conocer el bien inmueble y acercarse al proceso de restauración. En el artículo "Los retablos, conocer y conservar", hay un apartado sobre difusión que aborda el artículo décimo de

35 Para tener una idea de esto, vale la pena contrastar las valoraciones que se hacen en textos de difusión comunitaria por parte de los pobladores y su patrimonio, con las de los académicos, ahí podemos encontrar buenas diferencias entre la puesta en valor de ambas percepciones, lo anterior además nos ayudaría para saber cómo abordar la difusión y orientar algunos aspectos de las investigaciones académicas a lo que la comunidad aprecia como suyo.

36 García Canclini, Néstor, "Los usos sociales del patrimonio cultural", 25.

la *Carta de Atenas* (1931) donde se busca incluir a la sociedad desde temprana edad, y explica lo que algunas veces se hace para llevar a cabo dicho artículo:

> *"Uno de los principios formulados en la Carta de Atenas, redactada en 1931 a raíz de la Conferencia Internacional celebrada en esta ciudad a instancias de la Oficina Internacional de Museos, era la importancia de la educación de los ciudadanos desde la infancia en el amor y respeto por su patrimonio cultural como medida más segura y eficaz para garantizar su protección y salvaguarda:*
>
> *La mejor garantía de conservación de los monumentos y de las obras de arte viene del afecto y respeto del pueblo, y considerando que estos sentimientos pueden ser favorecidos mediante una actuación apropiada por los poderes públicos, consideran que los educadores deben poner empeño en habituar a la infancia y a la juventud para que se abstengan de toda acción que pueda degradar los monumentos y los eduque para entender su significado e interesarse en la protección de los testimonios de toda civilización. (Art. X, Carta de Atenas, 1931)*
>
> *Ciertamente, no habrá una correcta política de conservación preventiva de nuestro patrimonio si no asienta sus bases en la educación y en el fomento de su conocimiento. En este sentido, la restauración de un retablo es una ocasión que no se debe desperdiciar para dar a conocer entre la gente común cercana a la obra –vecinos, feligreses, escuelas, comunidades religiosas...– tanto el retablo en sí mismo como el proceso de restauración que se le está efectuando. Es importante, sobre todo, para contribuir a un acercamiento a los principios teóricos y técnicos que guían nuestro trabajo, muchas veces incomprendido por un público que espera otros "resultados" en su retablo. Así, en algunos proyectos del IPHE se ha establecido la costumbre de dar una conferencia en locales municipales*[37]*."*

Cabe destacar que en dicho artículo se da noticia de la *Carta de los Retablos* –Cartagena de Indias, marzo de 2002– donde se incluye el apartado sobre "educación social y difusión", haciendo énfasis en este concepto de conservación preventiva y su relación con la valoración del patrimonio por parte de la comunidad.

Otro punto que es de interés, pero que solo dejaremos como nota pendiente, es el de la labor de concienciación sobre el cuidado de los bienes por parte del clero y las órdenes religiosas. Así que antes de terminar este acercamiento hemos de mencionar un texto que nos da el enfoque de la iglesia

---

37 Bruquetas, Rocío, Carrassón, Ana, Teresa Gómez Espinosa, "Los retablos, conocer y conservar", en *Revista Bienes Culturales*, España: IPHE, Número 2. Retablos, 2003, 38-39.

sobre el patrimonio y que en el título lo expone: *Los bienes culturales como medio de evangelización. Documentos acerca de los bienes culturales de la iglesia*. Dentro de los documentos que se incluyen está "La iglesia católica y el patrimonio histórico y cultural de México" que en su primer apartado habla del liberalismo del siglo XIX y bienes comunitarios; que si bien lo tratan desde una crítica por la desamortización –y que debemos pensar en la importancia de ésta para las relaciones con nuestra concepción sobre el patrimonio en México–, nos viene bien su frase: *"[…] tocaron a patrimonios mantenidos en común por pueblos indígenas, gremios artesanales y obras asistenciales de índole variada*[38]*"*.

Consideración final

Como se mencionó al principio, este es un texto breve que es parte de un trabajo más amplio, por lo que nos acerca a lo planteado en su título y nos permite reflexionar sobre lo mismo. Una consideración final es necesaria para dar pauta a otros trabajos y comenzar a dar respuesta a muchas de las preguntas planteadas antes que determinar conclusiones en un área muy concurrida pero que tiene mucho espacio por trabajarse aún.

1. Hay que seguir revisando las concepciones que hay sobre el patrimonio para una mejor comprensión de este, pero sobre todo para una mejor convivencia con él. Hay que reunir a los distintos actores para trabajar en equipo a favor del patrimonio y en ese encuentro hay que dialogar los saberes y las acciones entre ellos. Hay que tomar en cuenta que existen muchos participantes de índole diversa interactuando en el uso y cuidado del patrimonio y ello lleva a mostrarlo como un sistema complejo que hay que abordar desde ahí antes que simplificarlo.
2. Los distintos tipos de patrimonio, como el cultural religioso, tienen sus particularidades y hay que conocerlas para poder protegerlos da la manera que les corresponda antes de tratarlos como si fueran iguales.
3. El patrimonio cultural religioso es atendido por diversos actores entre los que destacan la Comunidad, Organizaciones Comunitarias, la Iglesia, el Estado y la Academia, restauradores profesionales y no profesionales, los cuales difieren en su concepción y prioridades.
4. Los actos de buena fe de las comunidades deben conducirse a través de profesionales de la conservación y la restauración. Para que esto suceda debe existir un diálogo entre todas las partes incluidas y aquí hay una

38 Olimón Nolasco, Manuel (recopilador), *Los bienes culturales como medio de evangelización. Documentos acerca de los bienes culturales de la iglesia*, México: Obra Nacional de la Buena Prensa, A.C., 2000, 153.

buena oportunidad para la Academia y su trabajo.

5. Los profesionales de la conservación y la restauración tienen compromisos institucionales que ponen por sobre las inquietudes y necesidades de la comunidad, situación que merece ser resuelta a favor del patrimonio.
6. La Comunidad y las Agrupaciones Comunitarias valoran de manera distinta su patrimonio por las situaciones que enfrentan y la posición que tienen con el mismo.
7. Así como hay desastres en el cuidado del patrimonio, también existen buenas prácticas de difusión y apropiación como es el caso de Zacatelco, México, o el de Santiago de Compostela, España, por mencionar un par de ejemplos. En ambos hay que poner atención sobre la relación sujeto-patrimonio para acercarnos a descubrir cómo es que surgen las acciones que le dañan o le preservan y, sobre todo, cómo evitar las primeras y procurar las segundas; sabiendo que a cada caso le devienen sus particularidades.
8. Por último, una visión que debe interesarnos es la del patrimonio como bien común, que, aunque parece evidente, no se ha abordado rigurosamente. Una guía y acercamiento a esta perspectiva podremos encontrarla en Elinor Ostrom, en su texto *El gobierno de los bienes comunes*,[39] que si bien trata el tema desde los recursos naturales y las agrupaciones que los usan, no está muy lejos de cómo usamos nuestro patrimonio en tanto su conservación y cuidado y, sobre todo, cómo lo concebimos en este texto que ha puesto énfasis en las interrelaciones con el patrimonio cultural religioso que tienen las comunidades y las agrupaciones que ellas designan.

Más allá de todas las preguntas y reflexiones que –esperamos– hayan surgido a lo largo de esta exposición, también queremos dejar una idea para repensar nuestro patrimonio cultural religioso y continuar con el interés común que nos ha llevado hasta este último párrafo y, así, exponer que la cultura es patrimonio en tanto que es una forma de ser, de este modo, el patrimonio es cultura y no sólo un producto de esta.

39 Ostrom, Elinor, *El gobierno de los bienes comunes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Fondo de Cultura Económica, 2000.

CULTURA IMPRESA Y VISUAL. APORTES SOBRE POESÍA, LITERATURA Y GRABADOS

La polifonía en la lírica de Sor Juana Inés de la Cruz

Lucía Tena Morillo[1]
Universidad de Extremadura

Introducción

Tradicionalmente la vasta bibliografía crítica que ha acometido la producción lírica de Sor Juana Inés de la Cruz ha dejado algunas dimensiones relegadas a un segundo plano de investigación. Me refiero, por ejemplo, al aspecto métrico y a la polifonía[2] de muchos de sus poemas. En este estudio se propone una revisión de aquellos textos en los que el sujeto lírico adopta diversas voces. Las composiciones escogidas aparecen en los tomos de la "Lírica personal" y los "Villancicos y letras sacras", titulados así por el consagrado editor sorjuanesco Alfonso Méndez Plancarte, cuya edición sigo en este trabajo.

La atención que los críticos y estudiosos han concedido a la obra de nuestra poeta ha variado desde el mismo momento de su creación, y, posiblemente, el origen de ese interés tan inestable y en cierto modo condicionado por las tendencias críticas de cada época resida en el mismo periplo editorial de la obra de Sor Juana. De su producción lírica destaca la rápida difusión de los villancicos, escritos a la luz de las celebraciones religiosas. Ahora bien, el éxito popular de tales composiciones no se correspondía con su escaso nivel editorial, pues a pesar de que los primeros juegos de villancicos se datan en 1676, no se llegaron a editar en cinco ciclos completos hasta 1689, en el *Tomo I* de la obra sorjuanesca, publicado en las imprentas madrileñas.

1 La autora cuenta con una beca predoctoral FPI de la Junta de Extremadura y el Fondo Social Europeo; también participa tanto en los grupos de investigación "Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento" (GR15081) y "Textos e imágenes de la memoria II: Retórica y artes de la memoria en los siglos XV y XVI" (FFI2017-82101-P) como en el Instituto Universitario de Investigación LINGLAP.

2 En este caso la polifonía abarca desde el cambio de voz (sujeto lírico) en diversas composiciones (voz femenina, masculina, de bachiller, de sacristán, etcétera) hasta la convivencia de diferentes voces en un mismo texto.

Paradójicamente, los textos que recibían un mayor interés —incluso por la misma jerónima— eran publicados de manera fragmentaria, en función de los encargos que la sor iba recibiendo: los romances, los sonetos, las redondillas, las décimas, las glosas, las liras, pero también los textos en prosa, los autos sacramentales y otras piezas. La importancia que Sor Juana daba a sus composiciones era muy dispar; por ejemplo, son muy divergentes sus juicios sobre los villancicos con respecto de los del *Pimero Sueño*. En la *Respuesta a Sor Filotea* la Décima Musa responde a la misiva del obispo Fernández de Santa Cruz, quien reprocha a Sor Juana no dedicarse lo suficiente a los textos sacros y sí a los humanos. La poeta trae a colación los *Ejercicios de la Encarnación* y los *Ofrecimientos de los Dolores*:

> Y así, en lo poco que se ha impreso mío, no sólo mi nombre, pero ni el consentimiento para la impresión de la Carta Atenagórica; de suerte que solamente unos Ejercicios de la Encarnación y unos Ofrecimientos de los Dolores, se imprimieron con gusto mío por la pública devoción, pero sin mi nombre; de los cuales remito algunas copias[3].

La Décima Musa podía entregarse a la escritura de un ciclo de poemas dedicados, por ejemplo, a San Pedro Apóstol o a la Natividad y a la composición de sonetos filosóficos o dialécticos de gran agudeza intelectual, y fue precisamente esa versatilidad la que le proporcionó un éxito inmediato. Sin embargo, la fama no jugó a favor de la edición conjunta de sus composiciones; la popularidad de su escritura espontánea y por encargo, que a su vez derivaba en textos específicos para festejos y celebraciones (ya fueran estos de corte común o palaciego), operaba en detrimento de la edición formal de su obra, que seguía conociéndose parcialmente.

Dos de los tres volúmenes que reunieron la obra de Sor Juana se publicaron en vida de la jerónima y todos se editaron en imprentas españolas: Madrid, Barcelona, Valencia, Zaragoza y Sevilla, gracias al ahínco que sus mecenas, los marqueses de la Laguna, pusieron en fijar una producción que hasta el momento era fragmentaria[4]. E. Volek encomia la labor del que llama

....

3 Ortega Galindo, Luis, (ed.), *Selección. Sor Juana Inés de la Cruz.* Editora Nacional, Madrid, 1978, 89.

4 Los marqueses de la Laguna fueron Tomás Antonio Manuel Lorenzo de la Cerda y Enríquez de Ribera y María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, virreyes de México desde 1680 hasta 1686, y bajo cuyo amparo se produjo la mejor etapa lírica de Sor Juana. La relación que esta última mantuvo con la virreina, condesa de Paredes, fue amistosa, pero siempre dentro de las coordenadas del vínculo del mecenazgo. Será precisamente de parte de la virreina de quien recibirá Sor Juana aquellos encargos para fiestas y celebraciones que tanto éxito le

"clan" sorjuanista:

> [N]ecesitamos ponderar la enorme actividad organizativa y editorial del "clan" sorjuanista, bajo el amparo de los marqueses de la Laguna. Había que preparar copia de los textos, que venían de México en "cuadernillos", hacerlos circular entre los calificadores, presentadores y amigos; organizar los papeles para la edición; ocuparse de los trámites requeridos (licencias, censuras religiosas, etc.) y de propagar la fama de la poetisa.
>
> Se nota el esmero de los editores de las primeras ediciones. Pero la prisa y la complejidad de los "traslados", el cansancio y algún malentendido de los copistas, más el proceso largo y tedioso de la composición misma del texto pliego por pliego, no podían garantizar un resultado totalmente pulcro que no cambie ocasionalmente la intención de la autora en algunos casos puntuales. Por eso, también son importantes aquellas reediciones donde podía haber intervenido la autora al recibir las primeras ediciones publicadas[5].

El hecho de que la obra de Sor Juana alcanzara la otra orilla del Atlántico de una forma paralela a la escritura de sus composiciones informa de su éxito y de su calidad, pero también esa precocidad editorial anticipó las "curvas del Barroco" de las que hablaba Méndez Plancarte, en definitiva, esos vaivenes que caracterizan las investigaciones sorjuanescas.

No obstante, el dato de la trayectoria editorial que más interesa en el estudio de la polifonía es precisamente el papel que desempeñó su protectora, la marquesa de la Laguna y condesa de Paredes. Los escasos documentos existentes sobre la vida de Sor Juana arrojan un amplio abanico de preguntas acerca de su vida: desde la fecha de nacimiento hasta su experiencia entre las Carmelitas Descalzas, su cuestionada vocación religiosa, su amistad con las virreinas, su posterior renuncia a la vida intelectual, etcétera, pero sobre todas ellas han destacado históricamente su vínculo con la condesa de Paredes y el abandono del estudio. Uno de los objetivos de este trabajo pasa por despejar las suposiciones de las que está plagado el análisis del vínculo que unía a Sor Juana con su mecenas. Si bien la condesa de Paredes fue su mejor

---

permitieron cultivar. La llamada poesía "de circunstancias", que comprende desde el mero tratamiento espontáneo de un tema cualquiera e incluso trivial hasta la imposición creativa con motivo de un festejo, fue común en la obra de los poetas áureos.

5 Volek, Emil, *La mujer que quiso ser amada por Dios: Sor Juana Inés en la cruz de la crítica*. Verbum, Madrid, 2016, 107.

protectora, la crítica se ha preocupado más por otras facetas que van más allá de la amistad y del mecenazgo, como los poemas que Sor Juana dedicó a la virreina. Precisamente la carencia de documentos testimoniales de la poeta ha generado diversas propuestas biográficas que van desde la filiación divina iniciada por el Padre Calleja hasta el análisis psicológico de Pfandl, quien atribuye a la jerónima una personalidad neurótica y compleja. Así lo explica el gran Octavio Paz:

> Para Calleja la vida de sor Juana es un gradual ascenso hacia la santidad; cuando percibe alguna contradicción entre esta vida ideal y lo que dice realmente la obra, trata de minimizar la contradicción o la esquiva. […] En el polo opuesto se encuentra el profesor alemán Ludwig Pfandl. Influido por el psicoanálisis, descubre en sor Juana una fijación de la imagen paternal, que la lleva al narcisismo: sor Juana es una personalidad neurótica, en la que predominan fuertes tendencias masculinas. Para el padre Calleja la obra de sor Juana no es sino una alegoría de su vida espiritual; para Pfandl es la máscara de su neurosis[6].

En las últimas décadas muchas aproximaciones críticas y editoriales de la obra de Sor Juana ponderan sobre su innegable valor estético la faceta biográfica y cuasi especulativa que tradicionalmente se ha cernido sobre la figura de la Décima Musa. El conjunto de poemas encargados por su mecenas María Luisa Gonzaga Manrique de Lara ha sido utilizado como pieza testimonial de la vida íntima de la jerónima, a pesar de la falta de rigor que subyace en cualquier atribución de índole privada. Ya lo advertía González Boixo en su edición de la obra sorjuanesca: confundir "verosimilitud" con "verdad" constituye un problema que debería darse por superado[7].

A propósito de las especulaciones en torno al ingreso de Sor Juana en la vida conventual, Muriel de la Torre observa esta tendencia de la crítica:

> Mucho se ha escrito sobre si fue una decepción amorosa o un amor imposible los que la hicieron entrar al convento; la verdad es que ella nunca habla de esto y todo cuanto se diga no será más que el producto de lucubraciones hechas por los críticos sobre sus ver-

6 Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Seix Barral, Barcelona, 1982, 13.

7 Cruz, Juana Inés de la, *Poesía Lírica*. Edición de J. C. González Boixo. Cátedra, Madrid, 2003, 48-50.

> sos amorosos. Si ella conoció el amor en sus años de adolescente —tenía 15 años cuando entró a las carmelitas—no lo sabemos. Difícil más posible es que lo hubiera descubierto después, tras las rejas del locutorio, y que lo hubiera vivido entonces *platónicamente o quizás toda la pasión amorosa manifestada en versos sea solamente poesía pura, producto de experiencias ajenas, relatadas, leídas, imaginadas, tal vez deseadas*. . . (La cursiva es mía)[8]

Por su parte, Ontañón reseña las obras de las dos posturas predominantes en la crítica de corte biográfico, a saber, *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México* (1946) de Pfandl y *Las trampas de la fe* (1982) de Paz, ambas portadoras de un vicio común, aunque en distinta medida: la elucubración. El artículo de Ontañón "Sor Juana, víctima de los críticos" se abre con esta gran certeza:

> No de todos, por supuesto. Pero sí víctima inerme de algunos, que en su intento por desentrañar la complicada personalidad y la intrincada obra de la escritora, dejan volar su fantasía, liberan sus proyecciones y delinean una figura que probablemente nunca existió y a la que ningún favor hacen con esa falsa recreación[9].

Sor Juana demuestra en cada texto que las trabas métricas, las imposiciones temáticas y las condiciones propuestas para la construcción del sujeto lírico no le impiden crear verdaderos exponentes de la poesía barroca. Es más, tal y como señala la profesora Montes Doncel: "[e]l reto que cabe reconocer en Sor Juana radica en cómo sortea los marcadores de género por medio de su alternancia para no incurrir en la violación de las reglas gramaticales"[10]. En estas páginas se arguye la convencional separación de autor real y sujeto lírico, y se aportan ejemplos en que la voz lírica adopta múltiples apariencias. La finalidad del estudio es demostrar la vacuidad de los argumentos con que se achacan los poemas amorosos de Sor Juana a una difícil correspondencia con su mecenas, la virreina de México, y al mismo tiempo examinar y reconocer la capacidad de la poeta para encarnar voces

8 Muriel de la Torre, Josefina, *Cultura femenina novohispana*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, 146.

9 Ontañón, Paciencia, "Sor Juana, víctima de los críticos". *Revista de Filología Española*, Madrid, vol. LXXIX, 1/2, 1999, 181.

10 Montes Doncel, Rosa Eugenia, *Pragmática de la lírica y escritura femenina. Sor Juana Inés de la Cruz*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura/Universidade da Coruña, 2008, 192.

bien dispares en contextos igualmente heterogéneos. La originalidad estriba, por tanto, en ofrecer un análisis razonado frente a la catalogación de la obra de la Décima Musa a partir de criterios ajenos a la lírica.

Las categorías de "autor real" y "sujeto lírico"

Para admitir la polifonía que caracteriza no solo la obra poética de Sor Juana, sino la de la mayoría de los poetas barrocos conviene desprenderse de la visión romántica acostumbrada, según la cual el sujeto lírico y el autor se funden en un "yo" que se deja llevar por la pasión y los sentimientos. Combe advierte de la farragosa tarea que constituye tratar de enjuiciar cualquier poema desde supuestos de veracidad:

> El Romanticismo presupone la transparencia del sujeto, que permite al exégeta leer el poema como la 'expresión' (Ausdruck) del contenido del yo creador. Pero para eso sería necesario que el lenguaje fuera adecuado al ser y a la persona y que se pudiese conocer la persona en sí misma, con independencia de su obra. Para que la crítica pueda abordar la cuestión de la autenticidad y verdad de la obra, debe poder confrontarla con un conocimiento irrefutable de la identidad del poeta, de su carácter, de su personalidad, etc[11].

Del mismo modo en que en narrativa distinguimos los niveles de autor real o empírico, narrador e incluso autor implícito (término y concepto acuñados por Wayne Booth)[12], hemos de respetar la independencia de autor real y sujeto lírico en poesía. La distinción de estas nociones es, como señala Culler, básica, y no solo constituye el punto de partida de cualquier estudio de pragmática lírica, sino que también se presupone en un simple comentario de texto, de ahí que resulte poco riguroso extraer conclusiones de la vida de Sor Juana a partir de una producción literaria que claramente se inserta en las coordenadas del mecenazgo:

> Por lo que respecta al poema como acto, ha sido central la cuestión de qué relación existe entre el autor que escribe el poema y el hablante, la «voz» que habla en él. Es una pregunta compli-

11 Combe, Dominique, "La referencia desdoblada", VV. AA., *Teorías sobre la lírica*, Arco Libros, Madrid, 1999, 129.

12 Booth, Wayne Clayson, *Retórica de la ficción*. Bosch, Barcelona, 1974.

> cada. El autor no habla en el poema; al escribirlo, se imagina a sí mismo o imagina otra voz que lo dice. [...] Por un lado tenemos, por tanto, al individuo histórico, [...] y por otro la voz emisora de este enunciado. Entre medio de estas dos figuras hay una tercera: la imagen de la voz lírica que obtenemos con el estudio de diversos poemas de un mismo autor. [...] La importancia de una u otra figura varía de un poeta a otro y de un método crítico a otro. Pero al hablar de poesía, resulta crucial empezar por la distinción entre la voz que habla en el poema y el poeta que lo compuso, instaurando así esta figura de la voz[13].

Luján Atienza reseña tal separación entre las entidades que conforman el concepto de emisor:

> La teoría de la enunciación lírica ha procedido a escindir el papel del emisor en relación con el doble papel del receptor (interno y externo al poema), postulando así dos emisores que nunca llegan a identificarse: el emisor efectivo o poeta y el emisor virtual presente en el texto. Sin embargo, a veces, resulta imposible negar la identidad entre ambos emisores[14].

En efecto, la vinculación del sujeto lírico y el autor real (glosados como "sujeto histórico optativo en un mundo imaginado" y "sujeto histórico optativo en un mundo real" en terminología de Gallegos Díaz)[15] puede producirse en ocasiones, aunque pertenezcan a mundos diferentes ("[e]l mundo lírico cuyos fundamentos ontológicos reposan en el sujeto lírico es un mundo inventado, creación artística, mundo no necesariamente realizado, y por ello no idéntico al mundo real del autor"[16]). No obstante, para establecer tal ligamen hace falta contar —como advierte Luján Atienza— con una calibración exacta del grado de compatibilidad entre las situaciones del enunciado y de la escritura[17].

13 Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*. Traducción castellana de Gonzalo García. Crítica, Barcelona, 2000, 92-93.

14 Luján Atienza, Ángel Luis, *Las voces de Proteo. Teoría de la lírica y práctica poética en el Siglo de Oro*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 2008, 123.

15 Gallegos Díaz, Cristián, "Aportes a la Teoría del Sujeto Poético", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006, https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html Fecha de consulta: 10/08/2021.

16 *Ibid.*

17 Luján Atienza, Ángel Luis, *Las voces de Proteo*...,125.

La posibilidad de adoptar otras voces tiene que ver precisamente con la convencional separación entre el autor —la persona real y empírica que escribe el texto— y la voz, el yo o el sujeto lírico que expresa, siente o padece lo contenido en el poema. Si bien es cierto que ambas entidades, la del sujeto lírico y la del autor, pueden coincidir, este dato no es óbice para establecer otras voces que en absoluto guardan relación con el artífice. Téllez-Pon recopila algunos de los poemas más emblemáticos de Sor Juana para defender una lectura homosexual de la lírica sorjuanesca, y especula acerca de la supuesta relación amorosa entre la poeta y su mecenas:

> Gracias a toda esa serie de afinidades que las acercaron poco a poco, la relación fue tan estrecha que pasaron de la amistad […] a intercambiar pronto algunos regalos. […] Así hasta que, con el trato y sin darse cuenta, confiesa la propia sor Juana, el amor la agarró desprevenida, es decir, el enamoramiento fue inevitable. […] Entonces Sor Juana le escribió algunos poemas ya no corteses, sino íntimos[18] (Téllez-Pon, 2017: 20-21).

No existe tal confesión de Sor Juana, y extraer conclusiones de carácter personal a partir de sus poemas resulta poco preciso además de interesado. Recordemos, además, que el sujeto lírico predominante de la poesía barroca es el masculino. Del mismo modo en que otros poetas asumen voces distintas no solo ya respecto a su género, sino también en cuanto a su clase social u oficio, en ocasiones Sor Juana evita la tradicional voz masculina para ensayar otras voces, aunque, por supuesto, sin desdeñar la primera.

Polifonía en la lírica sorjuanesca

La obra de la Décima Musa posee un carácter misceláneo, y esa heterogeneidad alcanza también la voz sobre la que se erigen sus diferentes textos. La hipótesis generalizada de Sor Juana como mujer reprimida por un amor lésbico hacia su mecenas flaquea toda vez que hallamos poemas en que adopta voces y personalidades bien distintas. En este repertorio de ejemplos convive la voz femenina con la voz del varón, coexiste la voz de un sacristán "cobarde" con la de un joven estudiante o un bárbaro, pero también suenan las voces de los negros (en los conocidos "negrillos"), e incluso se establecen diálogos entre distintos sujetos líricos.

18 Téllez Pon, Sergio (ed.), *Un amar ardiente. Poemas a la virreina. Sor Juana Inés de la Cruz*. Flores raras, 2017.

Huelga decir que independientemente de la orientación sexual que pudiera tener Sor Juana esta no ha trascendido a su obra y, por tanto, sus textos no desvelan un conflicto ni tan siquiera un testimonio de sus verdaderos gustos e inclinaciones. La composición con que se justifica el amor que la Décima Musa supuestamente profesó a la condesa de Paredes recae, sin embargo, en estructuras y tópicos muy conocidos y frecuentes en los textos de tradición palaciega. En el célebre romance de 68 versos dedicado a Lisi (nº. 61), sobrenombre con que Sor Juana escribe acerca de su mecenas, todo el armazón se sostiene sobre dos premisas, a saber, una hiperbólica pero no por ello grotesca *descriptio puellae* y el inicio de cada verso en esdrújula:

> Lámina sirva el cielo al retrato,
> Lísida, de tu angélica forma;
> cálamos forme el sol de sus luces;
> sílabas las estrellas compongan.
> Cárceles tu madeja fabrica:
> Dédalo que sutilmente forma
> vínculos de dorados Ofires,
> Tíbares de prisiones gustosas.
> Hécate, no triforme, mas llena,
> pródiga de candores asoma;
> trémula no en tu frente se oculta,
> fúlgida su esplendor desemboza. (61, vv. 1-12)[19]

Más allá del sujeto lírico de este poema, cuya naturaleza ni siquiera llega a concretarse, la lectura sesgada, la que entrevé en el texto un amor desmedido de Sor Juana hacia la condesa de Paredes, exige echar mano de este mismo destinatario: la virreina, llamada aquí Lísida, derivado de Lisi, y esta a su vez de María Luisa, nombre que queda conformado así por el juego de proparoxítonas. Sin embargo, la consideración de este poema como una declaración amorosa por encima de la convencional separación de autor real y sujeto lírico eclipsa la maestría con que la autora construye uno de sus poemas más musicales, pletórico de referencias clásicas, culturales e incluso astronómicas. Los argumentos de quienes apuntan en este tipo de composición un amor pasional tienden a una lectura cerrada y dirigida del contenido, es decir, a una interpretación subordinada a unos supuestos ya establecidos que no tienen

19 Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas*. Edición de A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda. Vol. I. *Lírica personal*, F. C. E., México, (1951-1957) 1995a. En adelante señalo junto al final de cada poema sorjuanesco el número con que aparece en la edición de Méndez Plancarte y Salceda y los versos citados para el ejemplo.

en cuenta ni el contexto ni las claves pragmáticas del poema.

Junto a los textos en que se acomete el inaccesible retrato de Lisi aparecen otras composiciones susceptibles de aglutinarse bajo el epígrafe "de ausencia" por constituir claros exponentes del género de la endecha. A propósito de este esquema métrico, Paraíso de Leal expone cómo la "endecha" pasó de designar la composición dedicada al tema de la ausencia para acoger diversas combinaciones métricas: desde romancillos (cinco, seis y siete sílabas) hasta las redondillas y otras combinaciones[20]. En ocasiones en la obra de la Décima Musa el componente del lamento se turna con la exposición de asuntos totalmente contrarios, bien la celebración de un baile provincial, bien las felicitaciones con motivo del cumpleaños del virrey o la virreina, etcétera, pero en lo que atañe a la voz y al destinatario hallamos aquí una interesante duplicidad. En el texto 77, por ejemplo, es a Filis (posible alternativa de Lisi) a quien va dirigida la queja de una voz masculina:

> Me acerco y me retiro:
> ¿quién sino yo hallar puedo
> a la ausencia en los ojos,
> la presencia en lo lejos?
> Del desprecio de Filis,
> infelice, me ausento.
> ¡Ay de aquel en quien es
> aun pérdida el desprecio!
> Tan atento la adoro
> que, en el mal que padezco,
> no siento sus rigores
> tanto como el perderlos (77, vv. 1-12).

De misma índole es la endecha 76, con la salvedad de que el sujeto lírico es aquí femenino. En el ejemplo anterior el género masculino del yo poético se detecta gramaticalmente y de manera sutil por el adjetivo usado en "tan *atento* la adoro", y desde el punto de vista pragmático se identifica desde el predominio histórico, en el contexto de la literatura barroca, de la orientación heterosexual cuando el destinatario es una mujer (la destinataria es Filis). En este otro, en cambio, es un sujeto femenino quien se queja:

> Si acaso, Fabio mío,
> después de penas tantas,

20 Paraíso de Leal, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*. Arco Libros, Madrid, 2000, 162.

quedan para la queja
alientos en el alma;
si acaso en las cenizas
de mi muerta esperanza
se libró por pequeña
alguna débil rama
adonde entretenerse,
con fuerza limitada,
el rato que me escuchas
pueda la vital aura (76, vv. 1-12).

Surge aquí una duda; si a partir de la lectura de los poemas inferimos una relación amorosa entre la condesa de Paredes y Sor Juana, o al menos la inclinación de esta última por su mecenas, ¿qué conclusión deberíamos extraer entonces de otros tantos poemas de la Décima Musa en que el sujeto lírico se expresa en un mismo tono y con la misma habilidad, pero cuyo destinatario es un hombre? ¿Habría que tomarlos por verdad también? ¿En qué dimensión pragmática situaríamos textos como la glosa 141, en que la ausencia de Celia es lamentada por una voz masculina?

Luego que te vi, te amé:
porque amarte y ver tu cielo
bien pudieron ser dos cosas,
pero ninguna primero.
De mi vida la conquista
tuvo término en quererte;
y por que jamás resista,
Celia, hasta llegar a verte
solamente tuve vista;
pero, aunque luego te amé,
como para que te amara
necesario el verte fue,
por que vista no faltara,
luego que te vi, te amé (141, vv. 1-14).

El error reside precisamente en tomar por verdad lo que ha pasado por el tamiz de la ficción lírica. Resulta inviable sostener que es Sor Juana quien se dirige con verdadero amor a Filis, a Lísida, a Celia, etcétera, sin caer en el absurdo. Otra cosa bien distinta sería contar con documentos biográficos que atestiguaran tales suposiciones. En otra ocasión el sujeto lírico llega a

adoptar la voz propia del confidente y consuela a Alcino, apesadumbrado por el desprecio de Celia, a través de la enumeración de las fases del amor, aunque tal vez los nombres propios encubran un mero pretexto para dar cuenta de los estragos de Cupido:

> Amor empieza por desasosiego,
> solicitud, ardores y desvelos;
> crece con riesgos, lances y recelos;
> susténtase de llantos y de ruego;
> doctrínanle tibiezas y despego;
> conserva el ser entre engañosos velos,
> hasta que con agravios o con celos
> apaga con sus lágrimas su fuego.
> Su principio, su medio y fin es éste;
> pues ¿por qué, Alcino, sientes el desvío
> de Celia, que otro tiempo bien te quiso?
> ¿Qué razón hay de que dolor te cueste?:
> pues no te engañó Amor, Alcino mío,
> sino llegó ya el término preciso (184).

Otra composición que parece arrojar luz sobre el vínculo cortesano establecido por el mecenazgo es la felicitación de la jerónima por el bautismo del hijo de los virreyes[21]. En este caso el panegírico se desplaza hacia sus dos valedores y no deja vislumbrar ninguna pasión reprimida:

> Crezca ese Amor generoso;
> y en el valor y belleza,
> pues de Marte y Venus nace,
> a Marte y Venus parezca (24, vv. 45-48).

Y en otro texto en que alaba a la famosa condesa de Aveiro, María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, de quien ha tenido noticias gracias a la condesa de Paredes, equipara no ya la belleza de ambas, sino la deidad que comparten:

> A la vuestra, su hermosura
> alaba, porque envidiarse

21 El único hijo de los virreyes fue José María de la Cerda y Gonzaga Manrique de Lara. Fue bautizado el 14 de julio de 1683.

se concede en las bellezas
y desdice en las deidades (37, vv. 169-172).

En este mismo poema, el sujeto lírico colma a la condesa de Aveiro de grandes lisonjas: "Venus del mar lusitano" (v. 13) —recordemos que la sor ya se había servido de la diosa del amor y la belleza para halagar a su mecenas—, "gran Minerva de Lisboa" (17), "cifra de las nueve Musas" (25), "presidenta del Parnaso" (35), "clara Sibila española" (41), etcétera. Sin embargo, esta composición no ha sido tomada como muestra de amor hacia la condesa lusa, sino como lo que verdaderamente constituye, a saber, un poema panegírico en que rinde pleitesía a una autoridad, del mismo modo en que lo hace con su virreina y protectora. Es más, la referencia a la condesa de Paredes aparece aquí bajo un tono que tiene mucho de fijación ensayada e incluso de epíteto: "la siempre divina Lisi" (137).

En el punto diametralmente opuesto se halla un conjunto de poemas en que tanto la voz del sujeto lírico como el tono empleado distan mucho de los textos reseñados *supra*. El sujeto lírico adopta la voz de un "sacristán cobarde" e incorpora latinajos en clave humorística:

Temblando, después, del Gallo,
cantó un Sacristán cobarde,
que un gallina no fué mucho
que con el Gallo cantase.
Mezcló Romance y Latín,
por campar, a lo estudiante,
en el mal Latín lo gallo,
lo gallina en buen Romance.
Coplas
Válgame el *Sancta Sanctorum*,
porque mi temor corrija;
válgame todo Nebrija,
con el *Thesaurus Verborum*:
éste sí es *Gallo gallorum*,
que ahora cantar oí:
—¡Qui-qui-riquí! (249, vv. 82-88)[22]

También por medio del hilo conductor del latín y de la sorna el sujeto lírico asimila la voz de un joven estudiante para mantener una disputa con

22 Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas*. Edición de A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda. Vol. II. Villancicos y letras sacras. F. C. E., México, (1951-1957) 1995b.

un "bárbaro". A pesar de que ambos se encuentran en una iglesia y que la lengua religiosa por excelencia es el latín, lo más adecuado habría sido que el estudiante hablara al pobre hombre en castellano, pero, según leemos en la introducción, parece que la intención del pedante bachiller no era tanto comunicarse con su interlocutor como hacer gala de su conocimiento del latín, lengua que domina y que habla correctamente, pero que mueve a risa por la situación diglósica que provoca:

> *Hodie Nolascus divinus*
> *in Caelis est collocatus.*
> —Yo no tengo asco del vino,
> que antes muero por tragarlo.
> —*Uno mortuo Redemptore,*
> *alter est Redemptor natus.*
> —Yo natas buenas bien como,
> que no he visto buenos natos.
> —*Omnibus fuit Salvatoris*
> *ista perfectior Imago.*
> —Mago no soy, voto a tal,
> que en mi vida lo he estudiado.
> —*Amice, tace: nam ego*
> *non utor sermone Hispano.*
> —¿Qué te aniegas en sermones?
> Pues no vengas a escucharlos.
> —*Nescio quid nunc mihi dicis,*
> *nec quid vis dicere capio.*
> —Necio será él y su alma,
> que yo soy un hombre honrado (241, 37- 64)

La soberbia con que el estudiante pretende ridiculizar a su interlocutor queda rebajada, e incluso humillada, por la campechanía del bárbaro, quien, sin entender los latinajos, suscita el contrapunto y la comicidad.

Otra muestra de la versatilidad de Sor Juana en la integración de distintos sujetos líricos la constituyen las letras de negrillos, piezas de una intensa naturaleza rítmica. Estas composiciones gozaron de una gran popularidad entre los villancicos de personajes y pusieron de relieve el dialecto que entonces se empleaba como *lingua franca* entre comunidades:

> El habla de negro usada por los villancicos contiene cierta cantidad de voces de origen africano, aunque a veces tales palabras

> aparecen muy distorsionadas. Otra característica de estos villancicos es el empleo frecuente de un tono paródico, así como la movilización de aspectos que hoy en día calificaríamos de realistas o costumbristas[23].

En la lírica sorjuanesca hallamos letras de negrillos en dos variantes; algunas están escritas en su totalidad en el dialecto africano y otras son mixtas. No obstante, este dialecto o lengua franca es mucho más inteligible que el tocotín, danza de tradición azteca que constituye otra de las tentativas idiomáticas acometida por Sor Juana:

> 1.Cantemo, pilico,
> que se va la Reina,
> y dalemu turo
> una noche buena.
> 2.Iguale yolale,
> Flacico, de pena,
> que nos deja ascula
> a turo las Negla.
> 1.Si las Cielo va
> y Dioso la lleva,
> ¿pala qué yolá,
> si Ella sa cuntenta? (224, vv. 33-44)

Y eso no es todo, Sor Juana ensaya sobre el esquema del soneto. Los ejemplares de rimas paralelas, el 180 y el 181, presentan diferentes sujetos líricos (femenino y masculino) por medio de una vinculación dialogal:

> Dices que yo te olvido, Celio, y *mientes*
> en decir que me acuerdo de *olvidarte*,
> pues no hay en mi memoria *alguna parte*
> en que, aun como olvidado te *presentes*.
> Mis pensamientos son tan *diferentes*
> y en todo tan ajenos de *tratarte*,
> que ni saben si pueden *agraviarte*,
> ni, si te olvidan, saben si lo *sientes*.
> Si tú fueras *capaz de ser querido*,

23 Swiadon Martínez, Glenn, "Fiesta y parodia en los villancicos de negro del siglo XVII", *Anuario de Letras: Lingüística y Filología*, vol. 42-43, 2004, 287-288.

fueras capaz de olvido; y ya era *gloria*,
al menos, la potencia de haber *sido*.
Mas tan lejos estás de esa *victoria*,
que aqueste no acordarme no es *olvido*
sino una negación de la *memoria* (180).

Y "sin perder los mismos consonantes, contradice con la verdad, aún más ingeniosa, su hipérbole"[24]:

Dices que no te acuerdas, Clori, y *mientes*
en decir que te olvidas de *olvidarte*,
pues das ya en tu memoria *alguna parte*
en que, por olvidado, me *presentes*.
Si son tus pensamientos *diferentes*
de los de Albiro, dejarás *tratarte*,
pues tú misma pretendes *agraviarte*
con querer persuadir lo que no *sientes*.
Niégasme ser *capaz de ser querido*,
y tú misma concedes esa *gloria*:
con que en tu contra tu argumento ha *sido*;
pues si para alcanzar tanta *victoria*
te acuerdas de olvidarte del *olvido*,
ya no das negación a tu *memoria* (181).

El estilo, el tono y la maestría métrica que intercambian Celio y Clori en estos sonetos no son sino testimonio ineludible de la habilidad de la jerónima para adoptar voces bien distintas. En otras ocasiones, como en el juguete del villancico 299, compone un texto pletórico de voces que discuten acerca del oficio de San José:

1.—Oigan una duda de todo primor.
2.—Pregunte, señor Doctor.
1.—Aquí a los niños veremos
que en la Capilla tenemos,
y premiaré al que acertare
lo que yo le preguntare.
Tod.—Pues pregúntenos usté.
1.—¿Cuál oficio San José

24 Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas*. (I. Lírica personal), 295.

tiene?
2.—Si en eso topó,
a lo que imagino yo,
tuvo oficio de Pastor
de un rebaño superior;
pues el Cordero Pascual,
y otro tal
que en Egipto repartieron,
todos fueron
figuras de Él que él guardó,
y el que vió
para víctima Abrahán,
pues que Juan
lo enseñó por Salvador:
y así José fué Pastor
sin igual.
3.—¡No fué tal!
2.—¡Sí fué tal!
3.—¡No fué tal!
1.—Pues ¿qué fué?
3. —Fué Labrador (299, VIII, 83-107).

El diálogo, el ritmo y el esquema pregunta-respuesta en que se proponen distintas profesiones conducen, a modo de la mayéutica socrática, a una enseñanza, en concreto a la de la ocupación de San José.

Otros procedimientos vinculados a la polifonía

La adopción de voces tan dispares, no solo ya por el sexo sino también por el estatus social y la procedencia, en ocasiones cliché, de los sujetos líricos, se sustenta en otros procedimientos idiomáticos, métricos y retóricos. En efecto, la polifonía en ocasiones se sirve del empleo del latín o de la situación diglósica y sarcástica provocada por su uso en determinados contextos, pero también descansa en la disposición del poema, que permite enlazar voces opuestas (Clori-Celio, bachiller-bárbaro), y en los mecanismos que dotan a la composición de musicalidad, como ocurre en las letras de negrillos y los tocotines.

El empleo del latín

Junto a composiciones que portan latinismos en clave paródica, como el ejemplo señalado *supra* en que acontece la disputa entre el estudiante socarrón y el bárbaro, conviven otros textos en los que —también en la estela polifónica, esta vez con la inclusión de nada menos que un coro— se opta por un tono más solemne. En el villancico 266 Sor Juana establece la estructura pregunta-respuesta, y tanto una como otra se sirven de un latín correcto y ajeno a la burla. En la introducción se aprecia tal seriedad, precisamente por medio del tópico de la *humilitas* tan caro a la jerónima:

> Viendo aquesto, otro mayor,
> que ya algún latín sabía
> y que el Arte de Montano
> enlazaba al de Nebrija,
> hizo con sencilla voz
> una pregunta latina,
> a que le respondió el Coro
> en lenguas de su armonía.
> Coplas
> —*Quare lachrymosum,*
> *rogo, video, et flentem,*
> *illum qui Caelorum*
> *Claves potens tenet?*
> —*Quia sapit amare,*
> *Coepit amare flere* (266, vv. 57-70)

El carácter sentencioso del coro contrasta notablemente con respecto a las aserciones del bachiller, que pretende alardear de su dominio del latín y ridiculizar al bárbaro. En uno de los villancicos de Navidad dos acólitos comienzan una disputa en torno a la naturaleza del Niño; uno de ellos insiste en la idea del Verbo hecho carne, el otro se embelesa con el presentimiento de la Eucaristía. Según Méndez Plancarte, es la disputa típica "sacristianesca" por la lógica de sus argumentos[25].

No obstante, el empleo del latín en este villancico vacila desde la mera sonoridad y el empleo básico de frases hechas (resulta graciosa, por ejemplo, la derivación de "*famulorum*" y "*famularum*" —"de las siervos", "de las siervas"—, o la epanadiplosis de "*Mecum arguis?/ Tu arguis mecum?*" que parafra-

25 Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas* (II. Villancicos y letras sacras), 417.

seada sería algo como "¿conmigo discutes?/ ¿tú discutes conmigo?") hasta el uso correcto de algunos latinismos. La inauguración del debate es, sin duda, desproporcionada; los sacristanes se lanzan dos fórmulas gastadísimas, entre ellas el "*Verbum Caro*" y el comienzo del *Himno del Corpus*, el *Pange, lingua*, de Santo Tomás de Aquino:

> Escuchen dos Sacristanes
> que disputan, arguyendo,
> si es el Niño el *Verbum Caro*,
> o es el Niño *Tantum Ergo*.
> ¡Oigan atentos,
> no se queden a *asperges*
> del argumento!
> *Estribillo*
> 1.—*Sacristane*.
> 2.—*Sacristane*.
> 1.—*Exi foras*.
> 2.—*Vade retro*.
> 1.—*Famulorum*.
> 2.—*Famularum*.
> 1.—*Mecum arguis?*
> 2.—*Tu arguis mecum?*
> 1.—*Laus tibi, Christe!*
> 2.—*Deo gratias!*
> 1.—*Verbum Caro!*
> 2.—*Tantum Ergo!* (290, vv. 1-13)

Disposición de los versos. Correspondencia y paralelismo

Otro de los pilares en que se apoya la construcción de nuevos sujetos líricos es, sin duda, la disposición de los versos y todo lo que esta implica, en especial la correspondencia de rimas entre los discursos de distintos sujetos poéticos y el paralelismo que se establece entre ellos.

En la misma esfera creativa ensayada en los sonetos 180 y 181 hallamos la correspondencia entre el soneto 181 "bis" —escrito por un admirador de Sor Juana que demanda una respuesta de la jerónima— y la réplica de esta. La Décima Musa continúa la línea que ha iniciado su interlocutor y mantiene los mismos consonantes con la excepción del segundo verso:

En pensar que me quieres, Clori, he *dado*,
por lo mismo que yo no te quisiera;
porque sólo quien no me *conociera*,
me pudiera a mí, Clori, haber *amado*.
En tú no conocerme, *desdichado*
por sólo esta carencia de antes *fuera*;
mas como yo saberlo no *pudiera*,
tuviera menos mal en lo *ignorado*.
Me conoces, o no me has *conocido*:
si me conoces, suplirás mis *males*.
Si aquello, negaráste a lo *entendido*;
si aquesto, quedaremos *desiguales*.
Pues ¿cómo me aseguras lo *querido*,
mi Clori, en dos de Amor carencias *tales*? (181, "bis")

La respuesta de Sor Juana prosigue con el juego instaurado en el soneto anterior y preconiza su concepto de "amor racional", ahora desde un sujeto lírico femenino que responde al nombre de Clori:

No es sólo por antojo el haber *dado*
en quererte, mi bien: pues no pudiera
alguno que tus prendas *conociera*,
negarte que mereces ser *amado*.
Y si mi entendimiento *desdichado*
tan incapaz de conocerte *fuera*,
de tan grosero error aun no *pudiera*
hallar disculpa en todo lo *ignorado*.
Aquélla que te hubiere *conocido*,
o te ha de amar, o confesar los *males*
que padece su ingenio en lo *entendido*,
juntando dos extremos *desiguales*:
con que ha de confesar que eres *querido*,
para no dar improporciones *tales* (181).

La mutabilidad del sujeto lírico en la obra sorjuanesca presenta un fuerte vínculo con las condiciones impuestas por sus mecenas en cada encargo. Precisamente Tenorio Trillo justifica el escaso interés que la crítica ha mostrado por los villancicos de Sor Juana a partir del carácter cerrado y estricto de este tipo de composiciones:

> Poco ha interesado a los estudiosos el trabajo de Sor Juana con el villancico como género poético. Los villancicos sorjuaninos son, como todos los de su época, composiciones formulaicas, hechas bajo pedido; no se puede estudiar esta parte de su obra fuera del gran fenómeno que fue el villancico barroco en el mundo hispánico[26].

Pero los poemas de la *Lírica personal* responden igualmente a la encomienda que hacían sus protectores. Uno de los mejores casos es el del "Laberinto endecasílabo", en cuyo título anuncia que se trata de un recado con motivo del cumpleaños del virrey: "Laberinto endecasílabo para dar los años la excelentísima señora condesa de Galve al excelentísimo señor conde, su esposo", y no por ello ha sido denostado por la crítica[27].

Sor Juana nos brinda en el "Laberinto" un recreo de virtuosismo exquisito; separado por guiones, el romance ofrece tres posibles lecturas, a saber, una que abarca el verso en su totalidad, "Amante, caro, dulce Esposo mío"; otra que comienza desde la parte intermedia del verso, "Caro, dulce Esposo mío"; y una tercera que solo contiene la última parte del mismo, "Dulce Esposo mío".

> Amante, —caro—, dulce esposo mío,
> festivo y—pronto—tus felices años
> alegre—canta—sólo mi cariño,
> dichoso—porque—puede celebrarlos (63, vv. 1-4).

Tenemos, por tanto, tres romances de medidas diferentes cuya voz asume la identidad de la misma condesa de Galve: uno endecasílabo, otro de octosílabos y un romancillo.

Musicalidad y ritmo. Repetición, aliteración y diéresis[28]

Los elogios atribuidos a la "Maestra divina", esto es, a la Virgen María, en el villancico 220 por medio de una alegoría de corte musical son aplica-

....

26 Tenorio Trillo, Martha Lilia, *Los villancicos de Sor Juana*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 28, 1999, 9.

27 Los condes de Galve fueron los virreyes que sucedieron a los Marqueses de la Laguna, hacia 1688, y a cuya protección derivó Sor Juana.

28 Para una definición exhaustiva de algunos de los recursos aquí mencionados *vid.* Domínguez Caparrós, José, *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.

bles a nuestra poetisa, pues su talento en la composición de distintas voces descansa, en ocasiones, en su capacidad de generar armonías y ritmos. Así lo demuestra en los negrillos, pero también en otras composiciones de carácter musical como el turdión, la jácara o el tocotín[29]:

> Los villancicos nahuas o tocotines, los "villancicos de negro", los "guineos", los "puertorricos", los "mestizos", ponían en juego aspectos étnicos, musicales, dancísticos, poéticos, gestuales y tonales del México del siglo XVII. Poetas como sor Juana pudieron explorar, ahí, por ejemplo, las posibilidades de la lengua náhuatl, con su estructura polisintética, flexible, que facilita la composición de bloques verbales compactos y la fusión de las palabras en "masas sonoras"[30].

En los tocotines Sor Juana traslada la voz de los mejicanos "alegres"— de imposible comprensión para la mayoría de los lectores actuales— por medio de un profundo componente musical:

> Los Mejicanos alegres
> también a su usanza salen,
> que en quien campa la lealtad
> bien es que el aplauso campe;
> y con las cláusulas tiernas
> del Mejicano lenguaje,
> en un Tocotín sonoro
> dicen con voces süaves:
> Tla ya timohuica,
> totlazo Zuapilli,
> maca ammo, Tonantzin,
> titechmoilcahuíliz.
> Ma nel in Ilhuícac
> huel timomaquítiz,
> ¿amo nozo quenman
> Timotlalnamíctiz? (224, vv. 74-89)

29 El turdión es un baile provincial procedente del francés *tordión* y vinculado al género de la gallarda, que solía bailarse ante la realeza.

30 Flores, Enrique, "Sor Juana y los indios: loas y tocotines", *Literatura Mexicana*, 18, 2, 2007, 49.

Sin duda, el uso de la diéresis en "süave" en el verso 81 no se debe al azar; coincido con el comentario de Egan respecto al uso de este mecanismo precisamente en la introducción al tocotín:

> Indeed, the dieresis employed in the word "süaves," in addition to fulfilling the metrical requirements of the line, also emphasizes the euphonic nature of Mexica song by elongating the diphthong. These lines convey a sense of affectionate familiarity: the lyric voice knows well the style and tone of Nahuatl song, and the Nahua singers are offering a customary kind of praise[31].

Por su parte, la condición amena de la jácara, otro baile provincial, adopta frecuentemente el formato del diálogo. La combinación del carácter musical y de la polifonía en este tipo de texto deja margen a la sentencia metaliteraria, pues los interlocutores exponen uno de los aspectos que más quebraderos de cabeza da a los poetas: la búsqueda de la novedad.

> 1.— Allá va una Jacarana
> desgarrada y descosida,
> como aquello de *Ya voy*
> *con toda la artillería*.
> Habrán de saber voacedes…
> 2.— Espérese y no prosiga.
> 1.— ¿Por qué no he de proseguir?
> 2.— Porque en la Iglesia se estila
> que se canten cosas nuevas,
> y si en su Jacarandina
> no hay algo de novedad,
> en vano se desgañita,
> porque nadie ha de escucharle.
> 1.— Por cierto, ¡linda cangrina!
> Si es día de la Asunción,
> ¿qué querrá vuecé que diga? (311, vv. 86-101)

31 Egan, Caroline, "Lyric intelligibility in Sor Juana's Nahuatl tocotines", *Romance Notes*, 58 (2), 2018, 207-218, 211.

Recapitulación

Los textos que han sido brevemente reseñados en estas páginas patentizan la maestría versificadora de Sor Juana, pero también manifiestan su creatividad para adoptar voces pertenecientes a contextos, formas y pensamientos dispares. La destreza con que la jerónima acomete los distintos sujetos líricos aflora y responde a los encargos de sus benefactores, conocedores estos del verdadero potencial de su protegida.

Basta con un somero repaso de la producción sorjuanesca para apreciar la heterogeneidad de temas, voces, estilos y formas que brotan en sus composiciones. Una vez constatada la diversidad de sujetos líricos que campea por sus textos, resulta ciertamente espinoso afirmar que Sor Juana asimiló una de las personalidades ensayadas en su obra, en concreto la que implica una relación íntima con su mecenas. La ausencia de escritos biográficos acerca de la intimidad de la Décima Musa no deja el suficiente espacio como para exponer hipótesis que injustamente pueden llegar a tenerse por verdades, y más en el terreno privado. Otra cuestión es, por ejemplo, su controvertida vocación religiosa, asunto que sí mencionó la poeta en la *Respuesta a Sor Filotea* y que aun así hemos de analizar con reservas:

> Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino, y tomé el estado que tan indignamente tengo[32].

No obstante, independientemente de que Sor Juana sintiera o no una verdadera inquietud religiosa, nos ha legado una ingente cantidad de letras sacras y villancicos. Este dato nos invita a separar aún más las categorías de

32 Cruz, Juana Inés de la, *Obras completas*. (Vol. IV. Comedias, sainetes y prosa), F. C. E., México, (1951-1957), 1995c, 499.

autor real y sujeto poético. En definitiva, adentrarnos en el mundo sorjuanesco exige, por un lado, un análisis desprovisto de la mentalidad contemporánea, y, por otro, un conocimiento de las nociones básicas de la teoría lírica para que el estudio no derive en atribuciones o propuestas sesgadas y poco rigurosas.

La red profesional de imprentas de estampas y grabadores mexicanos entre el siglo XVIII y principios del XIX

Kelly Donahue-Wallace
University of North Texas

Introducción

En la historia del arte novohispano, la investigación científica ha ignorado casi por completo la existencia y labor de los grabadores[1]. Ni en su propia época ni hoy en día se puede decir que sus trabajos hayan sido coleccionados rigurosa y sistemáticamente, razón por la cual no hicieron parte de los museos que se formaron con dichas colecciones a finales del siglo XVIII, y que, en consecuencia, escaparon a la atención de los investigadores. Con el desarrollo de una historia del arte mexicano a finales del siglo XIX y principios del XX, los grabadores novohispanos y sus obras tampoco despertaron el interés de historiadores como José Bernardo Couto o Manuel Toussaint. Para ellos, los grabados novohispanos eran arte popular y por lo tanto no merecían investigación académica. Incluso los bibliógrafos que tanto valoraban los libros virreinales desestimaban los grabados novohispanos, describiéndolos como "detestables láminas" e "indignos de mención"[2].

En este contexto, una figura destacable, dado su interés por los grabados del México virreinal, fue Manuel Romero de Terreros. Su libro, *Grabados y grabadores en la Nueva España* (1949), compiló datos sobre los artistas provenientes de los grabados que conocía, sobre todo los que adornaban las *actas* de la Real y Pontificia Universidad de México y los que mencionaba el gran

1 La autora agradece la asistencia tanto de los evaluadores anónimos como de su editora, María Laura Flores Barba.

2 García Icazbalceta, Joaquín, *Obras de Joaquín García Icazbalceta*, t. 8, México, Agüeros, 1898, 254.

bibliógrafo argentino José Toribio Medina en su *Imprenta en México*[3]. Desde entonces, la investigación ha sido ocasional, entorpecida por la falta tanto de interés y valoración del grabado frente a la pintura y la escultura, como por la ausencia de una colección completa o medianamente consistente de grabados novohispanos con los que se pudiera emprender el estudio[4]. Otro factor que impide la investigación sobre el tema es el estado actual de los archivos mexicanos que indudablemente albergan muchos documentos aún desconocidos sobre los grabadores y sus vidas profesionales[5]. A raíz de esto, la poca información que se tiene sobre la mayoría de los grabadores novohispanos se limita a sus nombres y a los registros incompletos de sus trabajos apuntados por Romero de Terreros.

El presente artículo estudia las imprentas de estampas en la Ciudad de México y sus grabadores entre 1746 y 1816 a través de los documentos de la parroquia del Sagrario Metropolitano y el análisis material de los grabados. El texto investiga la ubicación, la estructura y los trabajadores de estos talleres, así como las relaciones personales y profesionales entre grabadores y dueños de imprentas. De este modo, el texto permite revelar toda una red de imprentas de estampas, así como sus grabadores en México en las últimas décadas del virreinato.

Métodos

El método que emplea el artículo para estudiar las imprentas de estampas y los grabadores mexicanos del siglo XVIII y principios del XIX parte de

3 Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Arte Mexicano, 1949. Para Puebla, fue Francisco Pérez Salazar en *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, México, Editorial Cultura, 1933.

4 Existen varios libros que repiten la información de Romero sin ninguna novedad. Las investigaciones excepcionales sobre grabadores novohispanos son: Bargellini, Clara "Samuel Stradanus: Flemish Engraver in New Spain", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 2011, 11-20; Carrete Parondo, Juan y Villena, Elvira, *El grabado en el siglo XVIII. Joaquín José Fabregat. Valencia. Madrid. México*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1990; Donahue-Wallace, Kelly, "Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800", tesis de doctorado, University of New Mexico, 2000, 169-172; Donahue-Wallace, "Publishing Prints in Eighteenth-Century Mexico City", *Print Quarterly* 23, no. 2, 2006, 134-54; Calvo Portela, Juan Isaac, "El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas", *Bibliográfica* 2, no. 1, 2019, 13-40.

5 Por ejemplo, la catalogación del Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México consiste solo en nombres de notarios y las fechas. Los investigadores tienen que buscar documentos relevantes volumen por volumen. Los proyectos para mejorar la catalogación y digitalizar los fondos han sido lentos, empezando con los siglos XVI y XIX. La inundación de 2020 y la pandemia global complican aún más los avances.

la orientación espacial basada principalmente en la integración de datos provenientes de dos recursos. El primero es el fondo de padrones parroquiales o censos anuales realizados por las parroquias para asegurar el cumplimiento de los sacramentos. Cada año, los sacerdotes caminaban por las calles de la parroquia recogiendo las cédulas que demostraban que los feligreses habían comulgado y se habían confesado. En sus libros de padrón apuntaban los nombres y las direcciones de los feligreses y algunos también anotaban los negocios que se llevaban a cabo en cada inmueble, entre estos, varias imprentas de estampas[6]. De este modo, si bien los padrones son inconsistentes y dependen de la meticulosidad de cada sacerdote, proporcionan datos longitudinales sobre la ubicación de cada imprenta de estampas y su dueño u operario[7]. Con esta información, tenemos una idea general de cuándo abrió y cerró cada imprenta, así como la identidad de las personas asociadas a su manejo.

El segundo recurso lo integra el corpus de estampas sobrevivientes. Cientos de miles de xilografías y grabados en lámina se imprimieron en la ciudad de México desde 1539 hasta 1821 para su consumo por miembros de todos los segmentos de la sociedad. Existe suficiente evidencia visual y textual para comprobarlo, particularmente en el siglo XVIII y principios del XIX[8]. Sin embargo, esta evidencia también habla con frecuencia de su destrucción, ya que las estampas fueron clavadas o pegadas a las paredes, llevadas en bolsillos o zapatos, o recogidas y destruidas por la Inquisición. Sólo se salvaron, en cantidades considerables, las ilustraciones de libros y las estampas incluidas en archivos de la Iglesia o el Estado. Existen otras estampas sueltas esparcidas entre bibliotecas, archivos, museos y colecciones privadas.

Además de las imágenes de santos, heráldica y retratos[9], las estam-

---

6 Sobre los padrones de la parroquia del Sagrario Metropolitano, véase *Los padrones de confesión y comunión de la parroquia del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México*, coordinado por Óscar Mazín y Esteban Sánchez de Tagle, México, El Colegio de México, 2009. El texto incluye un CD con muchos padrones del Sagrario. La colección más completa y de mejor calidad en sus reproducciones digitales es Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints, Mexico City, Distrito Federal, Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, Asunción Sagrario Metropolitano (en adelante LDS Asunción), disponible en familysearch.org y consultado entre el 10 de febrero de 2020 y el 1 de diciembre de 2020.

7 Solo hablo de imprentas tipográficas brevemente al final del presente artículo, aunque éstas también imprimían estampas.

8 Por ejemplo, los grabados aparecen con frecuencia en retratos y otras pinturas de aposentos y oficinas. También los edictos y procesos de la Inquisición se refieren a la abundancia de grabados que circulaban en el virreinato.

9 Por la calidad de sus investigaciones de temas representados en estampas, véase por ejemplo Calvo Portela, Juan Isaac, "Las estampas josefinas en los impresos mexicanos y poblanos del siglo XVIII", *Pecia Complutense*, Madrid, 14 no. 27, 2017, 16-48; Calvo Portela,

pas ofrecen información sumamente valiosa tanto fuera de la imagen como dentro, en forma de inscripciones, firmas y marcas del buril, o del bruñidor. La lectura de estas huellas materiales de la intervención de cada artista en las planchas matriz narra la historia de los objetos y de sus creadores[10]. Las firmas modificadas, el desgaste, las adiciones, las marcas borradas y las exclusiones comunican la historia de cada plancha y las manos por las que pasó. Por lo tanto, estas estampas ponen al descubierto prácticas de taller, motivos económicos y asociaciones tanto personales como profesionales. Son una fuente imprescindible pero aún inexplorada para la investigación de los grabadores del XVIII y XIX.

La superposición de la evidencia material en las estampas con la documental del padrón, revela lo que Michel de Certeau llama un "hormigueo" de pasos por la ciudad capitalina[11]. En este caso, los pasos los conforma cada lámina grabada, cuando pasó de un grabador o impresor a otro, así como cada sacerdote que recorrió las calles empadronando a sus feligreses. Analizando esta circulación continua y masiva, se revelan los "caminos entrelazados" de Certeau que unen las imprentas, sus trabajadores, y sus productos. Así, los pasos y caminos trazan las conexiones y relaciones entre los artistas y las imprentas en los siglos explorados a lo largo de esta investigación[12]. Al utilizar este enfoque, el artículo facilita una comprensión básica de imprentas de estampas y sus grabadores que es lo suficientemente flexible para adaptarse a futuros descubrimientos y revisiones, pero que al mismo tiempo resulta lo bastante sólida como para respaldar investigaciones actuales.

"La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, Córdoba, 6, 2017, 69-92; y Taylor, William, *Theater of a Thousand Wonders: A History of Miraculous Images and Shrines in New Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

10 La lectura de las inscripciones y las marcas constituye un elemento fundamental en la preparación de la documentación de objetos en los museos. Como hay pocos grabados novohispanos en museos, falta tal información y, en lo que me concierne, el presente artículo puede considerarse como un primer acercamiento a tal objetivo.

11 de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1988, 97 y, en castellano, *La invención de lo cotidiano*. vol. 1, México: Universidad Iberoamericana, ITESO, 2000, 109. No soy la primera en respaldar la investigación del arte virreinal con la teoría de Certeau. Barbara Mundy emplea a Certeau en su análisis de Tenochtitlan/México en *The Death of Aztec Tenochtitlan. The Life of Mexico City*, Austin, University of Texas Press, 2015, 11-12. El presente artículo es la primera investigación que yo sepa que lo hace para estudiar una industria y sus trabajadores. Es decir, en lugar de utilizar a Certeau para analizar el espacio y las prácticas cartográficas, este artículo lo utiliza para hacer un mapa.

12 Es similar al estudio de Matthew Lincoln sobre el grabado holandés del siglo XVII, pero sin la asistencia de bases de datos y computadores. Véase Lincoln, Matthew D., "Social Network Centralization Dynamics in Print Production in the Low Countries, 1550- 1750", *DAH Journal International Journal for Digital Art History*, 2, 2016, 134-157.

Resultados

Con el fin de visualizar el mapa, se debe comenzar en las calles que los grabadores mismos identificaban en sus estampas. La poca información que tenemos de la mayoría de los grabadores mexicanos del siglo XVIII y principios del XIX es precisamente esa: que tenían talleres en aquellas calles, como indicaban al pie de sus imágenes. En su libro sobre los grabadores novohispanos, Romero de Terreros ubicó a los talleres de Vicente Espejo, Ignacio García de las Prietas, Francisco Gutiérrez, Manuel López López, José María Montes de Oca, Antonio Moreno, José Mariano Navarro, Juan del Prado, y Francisco Sylverio[13]. En mi tesis doctoral publiqué las direcciones de siete imprentas de estampas más: Cayetano de Sigüenza en la calle de las Escalerillas, Manuel de Villavicencio en la calle de la Polilla, José Benito Ortuño en la calle de San Hipólito, Salvador Hernández y Zapata en la calle del Hospicio, Juan de San Pedro Ortuño en la calle de Manrique, José Mariano Navarro en la calle de Tacuba, y Juan del Prado en la calle de San Juan. En la misma tesis mostré, también, que Navarro tenía además de los tres talleres ya mencionados otro en la calle de San Pedro y San Pablo[14].

Aunque los padrones anuales de la parroquia del Sagrario Metropolitano tienen varias inconsistencias—años faltantes, inconsistencias en la forma de apuntar los datos y la pérdida de volúmenes[15]—son una rica fuente de información sobre las imprentas de estampas y sus grabadores, como demuestra la Tabla 1. Por ejemplo, los padrones extienden al grupo conocido de imprentas de estampas a un total de 20 y las rastrean a lo largo de más de medio siglo. Demuestran también que todos los grabadores y dueños de imprentas de estampas fueron clasificados como españoles y casi todos estaban casados o eran viudas con hijos. Pero aún más información sobre las imprentas, sus grabadores y los talleres se presenta a través de los caminos de los párrocos en busca de cédulas que demostraran participación en los sacramentos.

Como se nota en Tabla 1, los padrones revelan que, excepto una imprenta ubicada en una casa de vecindad[16], todas las imprentas de estampas

13 Romero de Terreros, *Grabados*, 478 passim.

14 Donahue-Wallace, "Prints and Printmakers", 72-73 y 169-173.

15 Una subasta de libros antiguos en México en 2020 incluía varios libros de padrones pero fueron retirados de la subasta tras presión del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

16 Las casas de vecindad albergaban a múltiples familias. Las casas altas también eran residencias multifamiliares, pero tenían un residente principal en el piso alto. La imprenta de la casa de vecindad pertenecía a José Benito Ortuño en 1768. Church of Jesus Christ of

(o de láminas, como también las llamaban) operaban dentro de accesorias. Estas consistían en uno o más cuartos al pie de un inmueble y con puerta a la calle. Algunos eran de dos pisos en configuración de "taza y plato", pero la mayoría consistía de solamente un nivel. Servían como lugares de trabajo y venta con o sin residentes o solamente como domicilio[17]. Cabe considerar entonces que las accesorias con imprentas de estampas en las cuales el párroco recogió cédulas sacramentales del grabador y su familia eran talleres residenciales. Pero, como el taller era negocio familiar, existe la posibilidad de que todos vivieran en otro lugar y simplemente se encontraran en la imprenta en el momento de la visita del párroco[18]. Por otra parte, en las accesorias en que dos o más trabajadores dieron cédulas, pero sin evidencia de familia, se presupone que eran talleres no residenciales o que los trabajadores/inquilinos eran solteros. Algunos párrocos ofrecieron aclaraciones, escribiendo "no duermen" para indicar que el dueño vivía en una residencia aparte, a veces en una casa de vecindad o casa alta cercana.

El grabador Francisco Sylverio vivía y trabajaba con su familia en su accesoria desde 1746, año en que empieza a firmar sus estampas con la dirección "en las Escalerillas"[19]. En 1762, también tenía cuartos en la casa alta[20]. Por otra parte, el párroco encontró a su competidor, el grabador Baltasar Troncoso y Sotomayor, en su accesoria en la calle del Hospicio, acompañado en 1747 por un asistente identificado solamente como "Salvador" y en 1748 con el nombre completo de Salvador Hernández y Zapata, grabador de conocida producción[21]. De otro documento se desprende que Troncoso estaba casado y era padre de una hija, evidenciando que la accesoria no era su domicilio[22]. Puede que Hernández y Zapata sí viviera en la imprenta en estos

---

Latter-Day Saints, Mexico City, Distrito Federal. Registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970, Santa Veracruz, base de datos con imágenes (en adelante LDS Veracruz), Censos 1768, imagen 425 de 1366, consultado el 1/9/2020.

17 Sánchez Reyes, Gabriel, "La accesoria: una tipología de la arquitectura virreinal en la ciudad de México", *Boletín de Monumentos Históricos* 35, 2015, 135-148.

18 González Angulo Aguirre, Jorge, *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*, México, FCE 1983, 142 y Pérez Toledo, Sonia, *Los hijos del trabajo: los artesanos de la Ciudad de México, 1780-1853*, Colegio de México, 2005, 80.

19 LDS Asunción, Censos 1743-1752, imagen 102 de 935. Aunque el párroco designó el lugar como "accesoria" y no "imprenta," las inscripciones en las estampas de Sylverio dan prueba de que la imprenta estaba en la accesoria.

20 LDS Asunción, Censos 1761-1765, imagen 333 de 1204.

21 LDS Asunción, Censos 1702-1721, imagen 990 de 1043. El libro está fechado incorrectamente en el archivo de la parroquia. Como prueba, el nombre del párroco. También para 1748, LDS Asunción, Censos 1743-1752, imagen 463 de 935.

22 Petición de Baltasar Troncoso y Sotomayor, Archivo General de Indias, Casa de Contratación, 5488, número 3.

años, ya que los padrones de 1752 en adelante contaron a él y a su familia en la accesoria[23].

Igualmente, aunque el padrón de 1752 no explica si la accesoria del grabador e impresor Antonio Moreno en la calle de Tacuba era tanto su residencia como su imprenta, el de 1754 sí revela que Moreno y su esposa vivían fuera del taller, en el segundo piso de una casa alta[24]. Entre las demás accesorias en los padrones de 1746 a 1811, las imprentas que no servían de domicilio eran las de Antonio Moreno en la calle de Tiburcio, Cayetano de Sigüenza en las Escalerillas 19, Juan del Prado en Tacuba 3 y Tacuba 66, Ignacio García de las Prietas en la Profesa 8A[25], y la imprenta de la calle de las Escalerillas 15ª de dueño desconocido.

Las accesorias donde operaban las imprentas de estampas se concentraban alrededor de la catedral y la plaza mayor. Las calles de Tacuba y de las Escalerillas albergaban más imprentas que las demás. Tacuba era la primera calle al oeste de la catedral, tal y como permanece hoy día, y Escalerillas pasaba detrás de la catedral, hoy República de Guatemala. Otras imprentas de estampas quedaban a pocas cuadras en las calles de Donceles, Hospicio, y Profesa. Por esta zona se concentraba la vida económica de la ciudad en las tiendas del Alcaicería y el Parián, y la producción intelectual en los colegios, la universidad, y las imprentas tipográficas. Era, además, el centro religioso de la ciudad, con la catedral y la parroquia del Sagrario, sumada a una destacable concentración de conventos e iglesias. Instituir una imprenta de estampas en esta zona significó la oportunidad de beneficiarse de una amplia clientela. No obstante, también había imprentas de estampas fuera de este núcleo, con dos ubicadas cerca de la Alameda y otra al suroeste del centro en la calle de la Polilla. Éstas formaban parte de la parroquia de la Santa Veracruz.

Aunque desearíamos contar con datos más precisos que los registros ofrecidos por los de la parroquia, los libros de padrones dan una idea general de la vida de cada imprenta. Revelan que algunas existían por muchos años mientras otras eran fugaces, o por lo menos escapaban mención en los libros de padrones. Como se nota en la Tabla 1, la imprenta de estampas de Francisco Sylverio duró al menos 17 años, de 1746 a 1763; Salvador Hernández y Zapata trabajó en la imprenta de estampas en la calle del Hospicio por 23

23 LDS Asunción, Censos 1743-1752, imagen 847 de 935. LDS Asunción, Censos 1761-1765, imágenes 890 y 1168 de 1204; LDS Asunción, Censos 1766-1768, imagen 108 de 866; LDS Asunción, Censos 1766-1768, imagen 568 de 866; LDS Asunción, Censos 1768-1769, imagen 309 de 2253; LDS Asunción, Censos 1768-1769. Imágenes 1112 y 1275 de 2253.

24 LDS Asunción, Censos 1752-1755. Imágenes 13 y 462 de 639.

25 Vivía en el callejón de Corpus Christi. Testamento de Ignacio García de las Prietas, Archivo Histórico de Notarías de la Ciudad de México (en adelante AHNCM), Acta 108840, Notario Francisco Calapiz, 1821.

años[26]. Pero la imprenta que duró más que cualquier otra en aquella época fue la imprenta de láminas de Augustina Meza, la única grabadora novohispana[27]. Ésta estuvo ubicada por 41 años en la acera norte de la calle de Tacuba cerca de la esquina con la calle de Manrique.[28]

Por otra parte, algunas imprentas tenían vidas cortas o eran itinerantes. El grabador José Mariano Navarro, por ejemplo, manejaba su imprenta de láminas en la calle de Tacuba en 1768 y después la de Donceles en 1770[29]. Pero no fue Tacuba su primera ubicación: Un retrato de San Gregorio fechado en 1765 explica al pie de la imagen que se "[h]allara en la imprenta del principiante Navarro calle de la Encarnación," indicando que Navarro se estableció al lado de la catedral pocos años después de su llegada desde Puebla[30]. De la calle de la Encarnación, la imprenta de Navarro se trasladó primero a Tacuba y después a Donceles donde el párroco le encontró en su imprenta con su familia. Pero en 1771, inscribió en un grabado que su imprenta ya estaba ubicada frente a la Casa de la Moneda y aún otro grabado no fechado indica que su imprenta se ubicaba entonces "frontero a [la iglesia de] San P[edro] y San P[ablo]"[31]. El carácter itinerante de los talleres de Navarro

26 He descubierto el acta de defunción de Troncoso, fechada en 5 de marzo de 1761. LDS Asunción, Defunciones de españoles, 1757-1766, imagen 396 de 855.

27 Su nombre aparece en los documentos con esta ortografía en vez de "Agustina."

28 Sobre Augustina Meza, véase Donahue-Wallace, Kelly, "Lady of the House: Augustina Meza (ca. 1758-1819), Print Publishing, and the Women of Mexican Late Colonial Art", Arts, 10(1), 2021, 12. El padrón más temprano donde aparece la imprenta de Meza es LDS Asunción, Censos 1806-1813 (es de 1770), imagen 129 de 1240. Los demás son LDS Asunción, Censos 1768-1769, imagen 2168 de 2253; LDS Asunción, Censos 1772-1776, imagen 138 de 1077; LDS Asunción, Censos 1772-1776, imagen 464 de 1077; LDS Asunción, Censos 1772-1776, imagen 677 de 1077; LDS Asunción, Censos 1772-1776, imagen 1011 de 1077; LDS Asunción, Censos 1777, imagen 337 de 588; LDS Asunción, Censos 1782-1784, imagen 50 de 942; LDS Asunción, Censos 1782-1784, imagen 72 de 942; LDS Asunción, Censos 1785-1787, imagen 591 de 1024; LDS Asunción, Censos 1788-1792, imagen 362 de 727; LDS Asunción, Censos 1788-1792, imagen 605 de 727; LDS Asunción, Censos 1793, imagen 271 de 725; LDS Asunción, Censos 1797, 1801, imagen 640 de 1001; LDS Asunción, Censos 1802-1805, imagen 478 de 1160; LDS Asunción, Censos 1802-1805, imagen 631 de 1160; LDS Asunción, Censos 1802-1805, imagen 826 de 1160; y LDS Asunción, Censos 1806-1813, imagen 680 de 1240.

29 LDS Asunción, Censos 1768-1769, imagen 817 de 2253 y LDS Asunción, Censos 1806-1813 (es 1770), imagen 158 de 1240.

30 Matrimonio de José Mariano Navarro con María Josefa Ferrer y Espejo, 1762, Archivo del Sagrario Metropolitano, Libro de matrimonios de españoles, t. 25, 1760- 1762, fol. 145 y Libro de Amonestaciones, 1761, fol. 48.

31 El hecho de que los padrones no registren una imprenta de estampas en esta zona probablemente indica que ofrecía sus estampas a través de un tercero. Tampoco encuentro una imprenta en Tacuba 54 a pesar de que inscribió "Navarro. calle de Tacuba Segunda Imp[renta] no. 54" en un grabado de Nuestra Señora de Santa María la Redonda. Archivo Gene-

pareciera haber sido su exclusividad. Otras imprentas de estampas de vida corta no se traspasaron, sino que cerraron de una vez.

Además de los grabadores conocidos que tenían imprentas de láminas, los libros de padrones nos presentan a varios personajes de los cuales no se conoce ningún grabado firmado con su nombre. Estos son Cayetano de Sigüenza, Felipe de León[32], Vicente Legorreta[33], Francisca Castro[34], Michaela Zamora[35], y Juan García[36]. Solo de Cayetano de Sigüenza tenemos información. Como publicó Efraín Castro Morales, Cayetano de Sigüenza era arquitecto y compró la imprenta de láminas de Francisco Sylverio en 1763. La compra incluyó tres tórculos y 541 láminas grabadas por Sylverio.[37] El padrón del año siguiente encontró a Sigüenza y a su familia en la imprenta de láminas en Escalerillas 19[38]. Pero Sigüenza no se convirtió en grabador, la compra de la imprenta era una inversión financiera. Dejaba las operaciones de la imprenta a sus empleados y estos imprimían estampas de las planchas que compró a Sylverio. Los padrones de la parroquia de 1765 a 1778 confirman que la imprenta seguía en Escalerillas 19 pero señalan que "no duermen" para indicar que no tenía residentes. Sigüenza y su familia vivían en un apartamento en la casa alta[39]. De los empleados de Sigüenza, quienes manejaban la imprenta de estampas, solo tenemos información de dos. En 1768, un documento inquisitorial identificó a Juan Joseph Aduna como "el que corre con" la imprenta[40] y, en su testamento de 1778, Sigüenza dejó a María Petra González a cargo "del manejo de dicha imprenta"[41].

Cabe suponer, entonces, que los desconocidos en las imprentas de estampas registradas en los libros de padrones eran tanto empleados como

ral de la Nación, México (en adelante AGN), Universidad, vol. 384, fol. 413r.

32 LDS Asunción, Censos 1785-1787, imagen 585 de 1024.

33 LDS Asunción, Censos 1785-1787, imagen 593 de 1024.

34 LDS Asunción, Censos 1797, 1801, imagen 640 de 1001.

35 LDS Asunción, Censos 1806-1813, imagen 361 y 1024 de 1240.

36 LDS Asunción, Censos 1806-1813, imagen 459 de 1240.

37 Castro Morales, "Cayetano de Sigüenza", 138.

38 LDS Asunción, Censos 1761-1765, imagen 784 de 1204.

39 LDS Asunción, Censos 1761-1765, imagen 1063 de 1204; LDS Asunción, Censos 1766-1768, imágenes 12 y 470 de 866; LDS Asunción, Censos 1768-1769, imágenes 183, 365, 1007, 1168, y 1954 de 2253; LDS Asunción, Censos 1772-1776, imágenes 147, 477, 693, y 1020 de 1077; LDS Asunción, Censos 1777, imagen 333 de 588; y LDS Asunción, Censos 1778-1780, imagen 211 de 374.

40 AGN, Inquisición, vol. 1079, exp. 1, fol. 4v.

41 Castro, "Cayetano de Sigüenza", 134. Sobre la participación de mujeres en la producción y venta de arte en el virreinato, véase Donahue-Wallace, "Lady of the House", Arts.

empleadas. Seguramente fueron contratados por dueños—grabadores o empresarios—que vivían fuera del negocio. Además de Sigüenza, el ejemplo del grabador Ignacio García de las Prietas parece confirmar esta conclusión. El padrón de 1793 pone a Francisca Castro y Aniceta Aguiar en la imprenta que pertenecía a García, quien vivía en el callejón de Corpus Christi según su testamento[42].

Otros desconocidos que aparecen en los padrones son los aprendices. Hay cinco aprendices confirmados y tal vez hasta siete empadronados en las imprentas de estampas entre 1746 y 1811. Pudieron haber sido aprendices del grabado o de la impresión de láminas, que eran dos profesiones distintas. Su presencia indica que, a pesar de no tener gremio, los grabadores e impresores aprendían su profesión por vía tradicional, con aprendizajes emprendidos a los 12 o 13 años. Los padrones revelan que familias mexicanas contrataban con Sylverio, Hernández y Zapata, Navarro, y Rubio para la instrucción de sus hijos en el arte del grabado[43]. Incluso Augustina Meza, grabadora y dueña de imprenta, tenía un aprendiz en 1793, demostrando que su género no era un impedimento para su valoración profesional[44].

Además de poner puntos en el mapa de las imprentas de estampas por un período de más de 50 años, los padrones también dan otras pistas sobre las relaciones tanto profesionales como personales entre grabadores y dueños de tales imprentas. Revelan, por ejemplo, la relación personal y profesional de Salvador Hernández y Zapata y Baltasar Troncoso y Sotomayor[45] y las indudables competencias y amistades entre las imprentas vecinas en las calles de Tacuba y Escalerillas. Aún más reveladoras son las relaciones de Augustina Meza. En el padrón de 1770, se narra que Augustina Meza trabajaba con el grabador Francisco Gutiérrez en la imprenta en calle de Tacuba, mientras que en los de 1771 y 1772 se la menciona como viuda con tres hijas[46]. Documentos parroquiales confirman que Gutiérrez y Meza se habían

42 LDS Asunción, Censos 1793, imagen 287 de 725. Testamento de Ignacio García de las Prietas, AHNCM, Acta 108840, Notario Francisco Calapiz, 1821.

43 De Sylverio: LDS Asunción, Censos 1743-1752, imagen 102 y 785 de 935. De Hernández y Zapata: LDS Asunción, Censos 1766-1768, imagen 568 de 866. De Navarro: LDS Asunción, Censos 1768-1769, imagen 817 de 2253. De Rubio: LDS Asunción, Censos 1777, imagen 337 de 588; Censos 1782-1784, imagen50 de 942; y Censos 1785-1787, imagen 591 de 1024.

44 LDS Asunción, Censos 1793, imagen 271 de 725.

45 LDS Asunción, Censos 1702-1721 (la fecha correcta es 1746), imagen 990 de 1043 y LDS Asunción, Censos 1743-1752, imagen 463 de 935

46 LDS Asunción, Censos 1806-1810 (la fecha correcta es 1770), imagen 129 de 1240; LDS Asunción, Censos 1768-1769, imagen 2168 de 2253; y LDS Asunción, Censos 1772-1776, imagen 138 de 1077.

casado en 1765 y que Gutiérrez murió en 1770, tres días antes del nacimiento de su tercera hija. El padrino de la recién nacida fue el arquitecto y dueño de imprenta de estampas, Cayetano de Sigüenza[47]. Tras siete años manejando la imprenta sola, Meza aparece en el padrón de 1777 acompañada del grabador Augustín Rubio, después de sus segundas nupcias en 1776[48]. Cuando éste murió en 1790, Meza seguía al mando la imprenta hasta 1811 según los padrones y, posiblemente, hasta 1819, cuando falleció[49].

Es así como a través de las relaciones documentadas en el archivo parroquial entre Troncoso, Hernández y Zapata, Sylverio, Sigüenza, Gutiérrez, Meza, y Rubio—además de supuestos tratos gracias a la proximidad física de sus imprentas de estampas—el mapa de grabadores y talleres se convierte en una red. Constituye una matriz de maestros, competidores, colegas, y hasta parientes y compadres. Esta red crece con el análisis material de los grabados. Las evidencias visuales que ofrecen las firmas e inscripciones en las láminas grabadas son datos imprescindibles respecto a los movimientos de las láminas entre imprentas de estampas y, por lo tanto, de las relaciones y prácticas de los talleres. Cada vez que un grabador nuevo añadía su propio nombre y/o dirección a la plancha o borraba la firma de su predecesor, contribuía a la historia de la plancha y de sus artistas e imprentas para complementar a la información de los padrones.

Los grabados realizados en la imprenta de Gutiérrez, Meza, y Rubio en la calle de Tacuba ofrecen buenos ejemplos de lo anterior. Gutiérrez firmaba sus estampas con su nombre y la dirección de la imprenta entre 1768 y 1770[50]. De allí salieron también tres grabados con la firma "Cassa de Gutiérrez. Calle de Tacuba" que pudieron ser trabajo de Augustina Meza[51]. Por estos años, o sea, antes de la muerte de Gutiérrez o después, salió de la imprenta un grabado del Paño de Verónica con la firma, "Casa de Gutiérrez, calle de Tacuba,

---

47 LDS Asunción, Matrimonios de españoles 1765-1766, imagen 82 de 887; LDS Asunción, Defunciones de españoles 1767-1779, imagen 254 de 953; y LDS Asunción, Bautismos de españoles 1769-1774, imagen 348 de 1072.

48 LDS Asunción, Censos 1777, imagen 337 de 588 y LDS Asunción, Matrimonios de españoles 1765-1766, imagen 590 de 887.

49 Para la defunción de Rubio: LDS Asunción, Defunciones de españoles 1789-1797, imagen 87 de 760. Para los padrones con la imprenta de estampas de Meza: LDS Asunción, Censos 1788-1792, imagen 605 de 727; LDS Asunción, Censos 1793, imagen 271 de 725; LDS Asunción, Censos 1797, 1801, imagen 640 de 1001; LDS Asunción, Censos 1802-1805, imágenes 478, 631, y 826 de 1160; LDS Asunción, Censos 1806-1813, imagen 680 de 1240. Para la defunción de Meza: LDS Asunción, Defunciones de españoles 1809-1815, imagen 286 de 947.

50 Romero de Terreros, *Grabados y grabadores*, 490, le atribuye 14 grabados y mis investigaciones le atribuyen cinco más.

51 Existe solamente un grabado con el nombre completo de Augustina Meza.

Rubio sc[ulpsit]" y un grabado de Nuestra Señora del Pueblito (Figura 1) con la firma "Gutiérrez. Calle de Tacuba. Rubio". En ambos grabados el nombre de Rubio está hecho por una mano distinta[52]. Indican que Rubio renovó y publicó nuevamente láminas grabadas por Gutiérrez, el primer dueño de la imprenta y primer marido de Meza. Sin embargo, poco después cambió su firma a "Rubio sc[ulpsit]. Calle de Tacuba" sin referencia a su predecesor.

Además de marcar los cambios laborales y personales dentro de un taller, el análisis material de los grabados permite evidenciar el movimiento de las láminas grabadas entre imprentas. Por ejemplo, la imprenta de Gutiérrez publicó una imagen de San Juan de Dios con la firma "Gutiérrez. Calle de Tacuba. Villavicencio sc[ulpsit]" para indicar que Manuel de Villavicencio la grabó. Igualmente, ya bajo el mando de Augustín Rubio, la imprenta de estampas en la calle de Tacuba imprimió un grabado de Santa Margarita de Cortona con la firma, "[José Mariano] Navarro sc[ulpsit]. M[é]x[ico]. Casa de Rubio".

Debido a no contar con suficiente espacio para explicar todos los ejemplos similares encontrados de láminas entre grabadores e imprentas, los últimos párrafos del presente artículo exploran algunas láminas grabadas por Francisco Sylverio para demostrar cómo el análisis material complementa y extiende la información de los padrones. Por ejemplo, un hermoso grabado de la Inmaculada Concepción (Figura 2) lleva la firma "Ygnacio García sc[ulpsit]" en letras puntiagudas que corren verticalmente junto al borde. Esta ubicación poco usual en el grabado se explica con un análisis magnificado del margen inferior. Allí, apenas visible bajo el marco ornamental, aparece la firma, "Sylverio ex[culpit] año 1753 en las escalerillas". Es decir, la lámina se originó en la imprenta de estampas de Sylverio en la calle de las Escalerillas diez años antes de su venta al arquitecto Sigüenza. Cuando García tenía la lámina grabada en su imprenta en calle de la Profesa, éste se sintió, treinta años más tarde, libre de reclamar el trabajo como suyo, eliminando así el nombre de Sylverio en el segundo estado del grabado. Así, el movimiento de la lámina—los pasos de Certeau—queda claro: la lámina de Sylverio pasó a la imprenta de García. Pero ¿cómo llegó esta matriz al taller de García tras más de treinta años?

El 10 de mayo de 1778 murió Cayetano de Sigüenza, y María Petra González asumió el mando de la imprenta según los deseos de su jefe fallecido[53]. Evidencia visual y documental indica que ella vendió la imprenta pocos años después, ya que según el padrón de 1786 la imprenta en Escalerillas

52 Son un grabado de la Santa Faz publicado en Romero de Terreros, *Grabados y grabadores*, y otro de Nuestra Señora del Pueblito.

53 Castro Morales, "Cayetano Sigüenza", 134.

estaba en manos de otros[54]. Al mismo tiempo, grabados que se imprimieron de las planchas de Sylverio empezaron a salir de otros talleres. Entre ellos se encontraba la imprenta de Juan del Prado en la calle de Tacuba.

Prado es un artista poco conocido en la historia del grabado en México. Un documento parroquial indica que en 1759 trabajaba en una pequeña imprenta tipográfica que pertenecía al regidor del ayuntamiento de México, José Ángel Aguirre Cuevas[55], para después abrir su propia imprenta de láminas, empadronada en 1768 en la calle de San Juan[56]. No existe ninguna estampa con esta dirección, pero sí hay una con el nombre de Prado y la dirección Tacuba 3[57]. Cabe suponer, entonces, que la imprenta se trasladó de la calle de San Juan a la calle de Tacuba número 3 alrededor de 1771 cuando una imprenta de estampas en la que "no duermen" apareció en el padrón[58]. Sin embargo, por lo menos seis grabados firmados por Prado con la dirección de calle de Tacuba números 66 y 67 indican que traspasó la imprenta de nuevo entre 1771 y 1775. Allí identificó el padrón de 1775 una imprenta de láminas con dueño ausente[59].

En la imprenta de láminas en la calle de Tacuba 66 y 67, evidencia material conecta primero a Sylverio con Prado a través de un grabado de Sylverio hecho en 1757. Es una vista del Tepeyac, la Basílica de Guadalupe, y la milagrosa aparición (Figura 3). Es probable que cuando Prado adquiriera la lámina, presuntamente en la venta tras la muerte de Sigüenza, ésta ya habría estado muy gastada. Para refrescar la plancha, Prado la bruñó y grabó la escena de nuevo. Siguió en su mayoría el dibujo desgastado de Sylverio—aún visible al ser ampliada —pero introdujo varios cambios, como la posición de la explicación de las letras. Además, quitó la firma de Sylverio y la reemplazó con la suya: "Prado sc [ulpsit] calle de Tacuva no. 66" con su forma idiosin-

54 En el padrón de 1786, la imprenta en Escalerillas 19 ya está en manos de un José Benito de León y su esposa María Francisca Arrellano. LDS Asunción, Censos 1785-1787, imagen 537 de 1024.

55 LDS Asunción, Bautismos de españoles, 1759-1759, imagen 1187 de 1189. El bautizo de 1759 no nombra a los padres de niño, posiblemente porque sus padres no estaban casados. En 1775, Prado pagó para que en el registro del bautizo se le nombrara padre del niño. Cabe suponer que el joven necesitaba legitimidad para algún aprendizaje. Véase Twinam, Ann, *Public Lives, Private Secrets: Gender, Honor, Sexuality, and Illegitimacy in Colonial Spanish America*, Palo Alto, Stanford University Press, 1999. Agradezco a Kenneth Ward por asistirme en entender el doble bautizo.

56 LDS Veracruz, Padrones 1768, imagen 1328 de 1366.

57 Por ejemplo, el grabado de la Virgen de la Inmaculada Concepción en la colección de la Nettie Lee Benson Latin American Collection en la University of Texas en Austin.

58 LDS Asunción, Censos 1768-1769, imagen 2116 de 2253.

59 LDS Asunción, Censos 1772-1776, imagen 672 de 1077.

crática de abreviar “sculpsit” con dos eses, una normal y la segunda, una s larga, particularmente estirada e inclinada.

Son precisamente estas eses las que unen a Sylverio, Prado, y García en la red de imprentas y grabadores. Según Manuel Romero de Terreros, Francisco Sylverio grabó la gran vista del palacio virreinal el día de una ejecución en 1761 (Figura 4). Entre 1774 y 1780, la lámina entró en el taller de Juan del Prado. Este borró el nombre de Sylverio y añadió “Prado sc [ulpsit]” con sus eses típicas, “exc[udit] a[ño] de 1780”, y la dirección “calle de tacuva 67”. Pero las estampas que existen hoy de la vista del palacio también incluyen la dirección “calle de la Profesa” inscrita en las letras puntiagudas de Ignacio García de las Prietas. Esta dirección indica que la lámina cambió de imprenta tres veces: de la imprenta de Sylverio a la de Sigüenza, de la de Sigüenza a la de Prado, y de la de Prado a la de García. Con cada traspaso, el nuevo grabador borró la evidencia de sus predecesores, aunque parcialmente, en cada estado del grabado.

Por suerte, existe un documento que publiqué hace varios años en el que García confirma haber comprado varias láminas de Prado. El documento forma parte de una investigación inquisitorial de un grabado de San Juan de Dios que publicó García. Cuando los inquisidores pidieron a García el nombre del grabador de la plancha, este dijo que podía haber sido de Manuel de Villavicencio o de Juan del Prado, ya que había comprado láminas de ambos grabadores en la subasta pública de los bienes de Prado después de su fallecimiento[60]. La gran lámina de la vista de la plaza mayor y el palacio virreinal habría formado parte de este lote.

Repitiendo el mismo ejercicio, resultan conexiones adicionales en la red. En 1758, Sylverio grabó la imagen de Nuestra Señora de los Remedios (Fig. 5) para el autor Felipe Velasco, nombrando a su mecenas en la inscripción. Este publicó el grabado en su *Novena para celebrar el mysterio de la immaculada concepción* en dos ediciones publicadas por la imprenta del Colegio de San Ildefonso en 1762 y 1764. De allí, la lámina desapareció hasta 1783, cuando el impresor tipográfico Felipe de Zúñiga y Ontíveros publicó otra edición del libro de Velasco[61]. Como la lámina ya estaba muy gastada, Zúñiga contrató al grabador Salvador Hernández y Zapata—ya trabajando en la antigua imprenta de Prado, según el padrón de 1786[62]—para refrescarla. Este añadió nuevas buriladas para las sombras y recortó la cara de la Virgen. Dejando la firma de Sylverio al lado izquierdo, firmó “Zapata retalló” para reconocer sus

60 AGN, Inquisición, vol. 1337, exp. 16, fol. 7r.

61 Zúñiga habrá comprado la plancha en la venta de los bienes de Sigüenza o en la dispersión del inventario de la imprenta jesuita después de la expulsión de 1767.

62 LDS Asunción, Censos 1785-1787, imagen 593 de 1024.

propios esfuerzos.

Resulta similar el ejemplo de un grabado de la Santísima Trinidad grabado por Sylverio en 1760 con una inscripción que identifica su imprenta en la calle de las Escalerillas como "la más antigua" de la ciudad. En algún momento después de la compra de la imprenta por Sigüenza, la lámina fue sometida a una revisión radical (Figura 6). Donde antes aparecían la firma y la dirección de Sylverio al pie de la imagen, ahora figura la inscripción, "Rubio sc [ulpsit]. calle de Tacuba". La lámina se había traspasado a la imprenta de estampas de Augustín Rubio y Augustina Meza, pero resulta que también había hecho una primera escala en otro taller. A la izquierda de la firma de Rubio se puede ver la inscripción "Méx[ico] 1767" y detrás de la firma de Rubio unas letras casi completamente borradas. El análisis de estas letras indica que son del grabador José Eligio Morales, quien tal vez retalló la lámina para Sigüenza antes de su fallecimiento y la venta de la imprenta por María Petra González. La lámina, entonces, pasó por las manos de tres grabadores y se imprimió en tres estados.

Conclusiones

Gracias al análisis material de estas estampas se pueden conectar varios puntos en el mapa, uniendo las imprentas de Sylverio en Escalerillas, de Prado en Tacuba, de García en Profesa, y de Hernández y Zapata ya también en Tacuba a lo largo de un período de por lo menos veinte años. La revisión de otros grabados sobrevivientes revela aún más conexiones. Añadir los datos de los padrones a estos nexos, construye evidencia de una red de imprentas de estampas y sus grabadores que se conocían, competían entre sí, y dependían unos de otros para su sobrevivencia económica. De estos recursos entendemos cómo y con quién vivían, dónde trabajaban, cómo aprendían su arte, y cómo sobrevivían a través de la compra y venta de planchas y estampas. Vemos que algunas imprentas florecían por décadas mientras otras se extinguieron rápidamente, y que algunos grabadores ganaban lo suficiente como para sostener a sus empleados y mantener una casa fuera del taller.

Sin embargo, aún queda mucha información desconocida y que merece futuras investigaciones. Son muchos los grabadores de quienes todavía no tenemos información, ya que existen contratos, inventarios, y catálogos de venta que aún permanecen ocultos entre los archivos. Así mismo, hay colecciones aisladas con una gran cantidad de estampas esperando ser descubiertas, pero los padrones nos han dado los puntos en el mapa y el análisis material nos ha mostrado los pasos de las láminas entre las imprentas de estampas. Superponer los dos recursos nos permite tener una mejor visión

sobre la profesión del grabador e impresor de estampas y su red interconectada en México en los últimos años del virreinato.

Imágenes



Fig.1: *Nuestra Señora del Pueblito*. Francisco Gutiérrez (primer estado) y Augustín Rubio (segundo estado), ca. 1780, colección de la autora.



Fig.2: *Inmaculada Concepción*. Francisco Sylverio (primer estado, 1753) e Ignacio García de las Prietas (segundo estado, ca. 1789), California State Library long loan, foto cortesía del Fine Art Museums of San Francisco.



Fig.3: *Mapa de la Villa y Real Colegiata del Santuario de Santa María de Guadalupe*, Francisco Sylverio (primer estado, 1757) y Juan del Prado (segundo estado, ca. 1780), foto cortesía de la Library of Congress, Washington, D.C

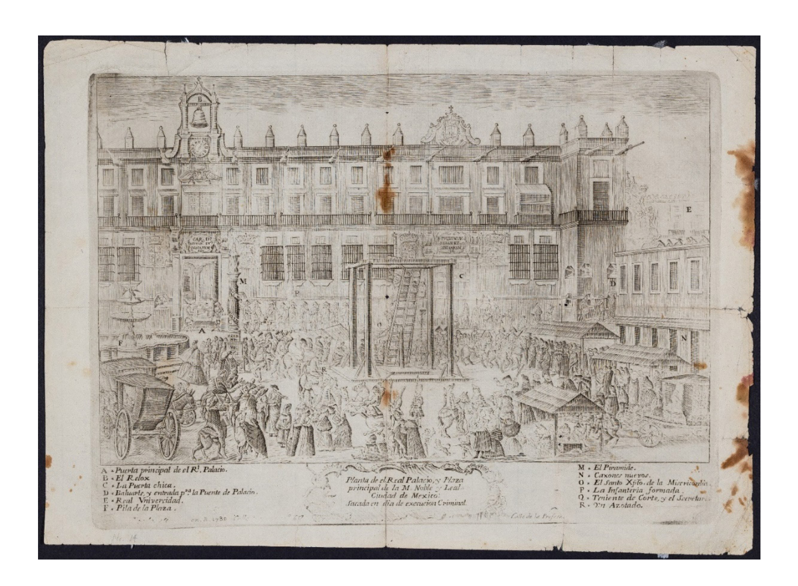


Fig.4: *Planta del Real Palacio y Plaza Principal de la M. y Leal Ciudad de México*, Francisco Sylverio (primer estado, 1761), Juan del Prado (segundo estado, 1780), Ignacio García de las Prietas (tercer estado, ca. 1789), foto cortesía de la Nettie Lee Benson Latin American Collection, University of Texas, Austin, Texas.



Fig.5: *Nuestra Señora de los Remedios*, Francisco Sylverio (primer estado, 1758), Salvador Hernández y Zapata (segundo estado, 1783), foto cortesía de la Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.



Fig.6: *Santísima Trinidad*, Francisco Sylverio (primer estado, 1760), José Eligio Morales (segundo estado, 1763), Augustín Rubio (tercer estado, ca. 1780), foto cortesía de Santa Bárbara Mission Archive Library, Santa Bárbara, California.

Tabla 1. Imprentas de láminas en los libros de padrones del Sagrario Metropolitano y Santa Veracruz, México, Distrito Federal, 1746-1811.[63]

Año	Tipo	Nombre del Grabador, Dueño de la Imprenta, y/o Encargado del Negocio	Dirección	Notas
1746	Accesoria	Francisco Sylverio	Escalerillas 19	Con su familia y aprendiz, asistente, o sirviente Agustín Sáenz.
1747	Accesoria	Balthasar Troncoso y Sotomayor	Hospicio s/n	Con su asistente Salvador.
1748	Accesoria	Balthasar Troso y Sotomayor	Hospicio s/n	Con Salvador Hernández y Zapata.
1748	Accesoria	Francisco Sylverio	Escalerillas 19	Con su familia.
1752	Accesoria	Salvador Hernández y Zapata	Hospicio s/n	Con su familia.
1752	Accesoria	Antonio Moreno	Tacuba	Con su esposa Ana de Toledo.
1752	Accesoria	Francisco Sylverio	Escalerillas	Con su familia y aprendiz Mariano Moreno.
1754	Accesoria	Antonio Moreno	Tacuba	Con Ana de Toledo. Tenía su residencia en el segundo piso .
1762	Accesoria	Francisco Sylverio	Escalerillas	Con Ana Martínez. Vivía con su familia en una casa de vecindad contigua.
1763	Imprenta	Ignacio Mesa	Espiritu Santo 63	
1763	Imprenta	Antonio Moreno	Tiburcio 24	Designado "no duermen" para indicar que no era residencia.
1764	Accesoria Imprenta	Cayetano Cabrera (sic, Sigüenza)	Escalerillas	Con su familia. El párroco se equivocó de apellido, confundiéndolo con el famoso autor, quien a su vez era pariente de la esposa de Sigüenza.
1764	Impresor	Salvador Hernández y Zapata	Hospicio	Con su familia.
1765	Accesoria Imprenta	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas	"No duermen." Sigüenza y su familia residían en la casa alta.
1765	Accesoria Imprenta	Salvador Hernández y Zapata	Hospicio	Con su familia.
1766	Accesoria Imprenta	Salvador Hernández y Zapata	Hospicio	Con su familia.
1766	Accesoria de la Imprenta	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas	"No duermen." Sigüenza y su familia residían en la casa alta.
1767	Imprenta	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas	"No duermen." Sigüenza y su familia residían en la casa alta.
1767	Imprenta	Salvador Hernández y Zapata	Hospicio	Con su familia y dos asistentes, aprendices, o sirvientes.
1768	Imprenta	No identificado (Antonio Moreno)	Angel 19	Antonio Moreno firma varios grabados con esta dirección.
1768	Accesoria Imprenta	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas	"No duermen." Sigüenza y su familia residían en la casa alta.
1768	Accesoria Imprenta	Manuel de Villavicencio	Polilla 2	Con su esposa, su hija, asistente Manuel Anaya, y un mozo. Padrón de la parroquia de la Santa Veracruz.
1768	Casa de Vecindad	José Benito Ortuño	San Hipólito 10	Con su esposa. Padrón de la parroquia de la Santa Veracruz. Un documento de la Inquisición confirma que tenía un tórculo dentro de su residencia.
1768	Accesoria	Salvador Hernández y Zapata	Hospicio 15	Con su familia.
1768	Imprenta	José Mariano Navarro	Tacuba	Con su esposa y una asistente, aprendiz, o sirviente.
1768	Accesoria Imprenta	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas	"No duermen." Sigüenza y su familia residían en la casa alta.
1768	Accesoria	Juan del Prado	San Juan 17	Con su familia.
1769	Imprenta	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas	"No duermen." Sigüenza y su familia residían en la casa alta.
1769	Accesoria	Salvador Hernández y Zapata	Hospicio 15	
1770	Accesoria Imprenta	José Mariano Navarro	Donceles 66	Con su familia. Firma varias estampas con la dirección de su imprenta en Donceles en esta época.
1770	No identificado	Cayetano de Sigüenza	Escalerillas 19	Con su familia.
1770	No identificado	Salvador Hernández y Zapata	Hospicio 15	Con su familia.
1770	Accesoria Imprenta	Francisco Gutiérrez y Augustina Meza	Tacuba	
1770	Imprenta	No identificado (Antonio Moreno)	Tiburcio	"No duermen." Antonio Moreno firma varias estampas con esta dirección.
1770	Imprenta	No identificado (Antonio Moreno)	Angel 19	"No duermen." Antonio Moreno firma varias estampas con esta dirección.
1771	Imprenta	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas 19	"No duermen." Sigüenza y su familia residían en la casa alta encima.
1771	Imprenta	No identificado (Juan del Prado)	Tacuba 3	"No duermen." Juan del Prado firma varias estampas con esta dirección.
1771	Accesoria	Augustina Meza	Tacuba 49	Era viuda.
1772	Imprenta	Augustina Meza	Tacuba 49	Con sus hijas.
1772	No identificado	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas 19	El dueño de la imprenta Cayetano de Sigüenza y su familia residían en la casa alta.
1773	Imprenta	Augustina Meza	Tacuba 49	
1773	Imprenta	Cayetano de Sigüenza	Escalerillas 19	Su familia vivía en la casa alta.
1775	Accesoria Imprenta	No identificado (Juan del Prado)	Tacuba 3	"No duermen." Juan del Prado firma varias estampas con esta dirección.
1775	Imprenta	No identificado (Juan del Prado)	Tacuba 66	"No duermen." Juan del Prado firma varias estampas con esta dirección.
1775	No identificado	Augustina Meza	Tacuba 49	Con sus hijas.
1775	Imprenta	Cayetano de Sigüenza	Escalerillas 20	Residía con su familia en la casa alta. El párroco se equivocó del número.

63 Las citas específicas para cada libro aparecen en el texto del artículo.

1776	Imprenta	No identificado (Juan del Prado)	Tacuba 66	"No hay familia" para indicar que no era residencia. Juan del Prado firma varias estampas con esta dirección.
1776	Imprenta	Augustina Meza	Tacuba 49	Con sus hijas. El párroco se equivocó de su nombre, llamándole Augustina Josefa Rios.
1776	Imprenta	Cayetano de Sigüenza	Escalerillas 19	Con su familia.
1777	Accesoria Imprenta	Cayetano de Sigüenza	Escalerillas 19	Con su familia.
1777	Imprenta	Augustín Rubio y Augustina Meza	Tacuba 49	Con las hijas de ella y el difunto Francisco Gutiérrez y el aprendiz Antonio Parrodi.
1778	Imprenta de estampas	No identificado (Cayetano de Sigüenza)	Escalerillas 19	"No duermen." Sigüenza y su familia residían en la casa alta. Los cuartos que "pertenecen a la imprenta" estaban desocupados cuando visitó el párroco.
1778	Imprenta de estampas	Vicente Espejo	Escalerillas 12	Con Ana Vargas.
1782	Accesoria	Augustín Rubio y Augustina Meza	Tacuba 30	Con las hijas de ella y un aprendiz llamado Ignacio. El párroco dio el número de la accesoria que estaba al pie de casa número 50.
1782	Accesoria	Augustín Rubio y Augustina Meza	Tacuba 50	Con las hijas y una de sus hermanas.
1782	Accesoria	Vicente Espejo	Escalerillas 12	"No duermen" pero cabe suponer que Espejo vivía en la accesoria, ya que era su residencia en 1778 y 1786.
1786	Imprenta de láminas	No identificado	Tacuba 3	"No viven en ella." Juan del Prado ya había fallecido.
1786	Imprenta de láminas	Vicente Espejo	Escalerillas 12	Con Mariana Heredia.
1786	Imprenta de láminas	Felipe de León	Escalerillas 19	Con María Francisca Arrellano. Se desconocen los grabados de León.
1786	Imprenta	Augustín Rubio y Augustina Meza	Tacuba 50	Con sus hijas y el aprendiz José Ignacio. Una residencia en la casa alta también pertenecía a la imprenta.
1786	Imprenta de láminas	Vicente Legorreta	Tacuba 67	Con Xaviera Medina, Gertrudis Medina, Matilde Llanos, y Salvador Zapata. Se desconocen grabados de Legorreta.
1789	Imprenta de láminas	No identificado	Tacuba 3	"No viven en ella."
1789	Imprenta de láminas	Ignacio García de las Prietas	Profesa 41	Con su familia y el aprendiz Ignacio Aguiar.
1789	Imprenta de láminas	No identificado	Escalerillas 19	"No viven en ella."
1789	Imprenta de láminas	Augustín Rubio y Augustina Meza	Tacuba 50	Con las hijas de ella.
1792	Imprenta de láminas	No identificado	Tacuba 3	"No viven en ella."
1792	Imprenta de láminas	No identificado (Ignacio García de las Prietas)	Profesa 8A	Ignacio García de las Prietas firma sus estampas con esta dirección. Según su testamento, García y su esposa residían en el callejón del Convento del Corpus Christi
1792	Imprenta de láminas	No identificado	Escalerillas 12A	"No viven en ella." No indica si todavía pertenecía a Vicente Espejo.
1792	Imprenta de láminas	No identificado	Escalerillas 15A	"No viven en ella."
1792	Imprenta de láminas	Augustina Meza	Tacuba 14A	Con su familia. Había enviudado nuevamente.
1793	Imprenta	Augustina Meza	Tacuba 14-15	Con sus hijas, dos hermanas suyas, aprendiz Vicente Najera, y una sirvienta.
1793	Imprenta	No identificado (Ignacio García de las Prietas)	Profesa 8-9	"No asisten de noche." Ignacio García de las Prietas firma sus estampas con esta dirección.
1801	Imprenta	Francisca Castro	Profesa 8A	Con Aniceta Aguiar, probables empleadas de Ignacio García de las Prietas, quien vive en casa aparte.
1801	Imprenta	Augustina Meza	Tacuba 14A	Con sus hijas y una sirvienta.
1802	Accesoria	Augustina Meza	Tacuba 14A	Con sus tres hijas.
1803	Imprenta	Augustina Meza	Tacuba 14A	Con sus tres hijas y una sirvienta.
1805	Imprenta	Augustina Meza	Tacuba 14A	Con sus tres hijas y "tres de servicio." El párroco se equivocó de su nombre, llamándola Joaquina.
1810	Tórculo	Michaela Zamora	Damas	Es viuda. Con el soltero Serapio Concha. Se desconocen estampas de su autoría.
1810	Tórculo	Juan García	Callejon de Pañeras	Con su esposa Guadalupe Enciso. Se desconocen estampas de su autoría.
1810	Accesoria	José Simón de la Rea (Larrea)	Profesa 16A	Con su familia.
1811	Accesoria	Augustina Meza	Tacuba 14A	Con una hija y una criada.
1813	Tórculo	Michaela Zamora	Damas	Con Manuel Concha y Andrea Concha, ambos solteros y presumiblemente sus hijos. Se desconocen estampas de su autoría.

Del virreinato a la república: Rosa de Lima en las Tradiciones peruanas

Daniela Oyola Valdez
Ludwig-Maximilians-Universität München

dulces memorias quae exhalan
de tam benefica Rosa
salutiferas fragrancias,
quae penetren favorables
divinas aeternas aulas.
Rodrigo de Valdés

Tanto en la crítica académica como en el imaginario popular, Ricardo Palma (1833 – 1919) es considerado una de las figuras más relevantes no solo del siglo XIX o del periodo republicano, sino de la historia intelectual peruana en general. Su labor fue variada, pues se desempeñó como escritor, periodista, político (llegó a ser senador por el partido demócrata) y, quizá su cargo más importante, director de la Biblioteca Nacional del Perú. Sin embargo, es su empresa literaria la que es más recordada; sobre todo, por la creación de un género discursivo que, en tanto ambiguo, híbrido y "peruano", es el eslabón más comentado y estudiado de la obra palmista: las tradiciones. Estos textos cortos, en los que se mezcla ingeniosamente la historia y la ficción, constituyen individual y conjuntamente una representación del pasado peruano. Si bien el catálogo temático es variado a nivel geográfico y temporal, ampliamente conocido es el detenimiento de la gran mayoría de las tradiciones en el retrato de la época virreinal. Es precisamente uno de los símbolos más característicos de este pasado en los que el presente trabajo se detiene.

La representación del virreinato del Perú en las *Tradiciones peruanas* ha sido materia de gran debate dentro de la crítica sobre Palma por varias décadas[1]. No obstante, son los recientes trabajos revisionistas sobre los proyectos

1 Ver Compton, Merlin David, *La historicidad de las* Tradiciones Peruanas, Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 2000; Hampe Martínez, Teodoro, "Las *Tradiciones peruanas* y el imaginario de la nobleza titulada del virreinato", *Revista de Indias*, 222,

fundacionales de las naciones hispanoamericanas en la segunda mitad del XIX los que han permitido profundizar en las complejidades y las constantes variaciones en el vínculo que al inicio de la república se pretendía establecer con el no tan lejano pasado virreinal, principalmente desde los campos literario e historiográfico[2]. En ese sentido, las calificaciones de "conservadora", "edulcorada" e "idílica", que muchos autores adjudicaron a la visión que Palma presentaba en su obra literaria[3], han sido problematizadas mediante un análisis más profundo de los géneros textuales producidos durante el contexto virreinal. Particularmente, aquellos inscritos en el discurso identitario criollo del siglo XVII que tiene como *locus* a Lima, la capital del virreinato y conocida en ese entonces como la Ciudad de los Reyes. Como se sabe, esta identidad criolla tuvo entre sus principales símbolos – y quizás el más importante – la santidad de Rosa de Lima, la primera nativa de América en acceder a la más alta gracia católica.

El presente trabajo se detiene, así, en la representación del virreinato del Perú a partir de la figura de Santa Rosa de Lima en dos tradiciones peruanas: "Los gobiernos del Perú" (s.f.) y "El rosal de Rosa" (s.f.)[4]. No obstante, antes que un análisis temático o narrativo, se estudia el carácter discursivo de estos relatos. Mi propuesta es que la ambigüedad inherente de

---

2001; Vivanco Roca Rey, Lucero de, "De olores (y hedores) a santidad: de Palma a Iwasaki", en *Historias del más acá. Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima 2013.

2 Entre los estudios más prolíficos y conocidos están Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Alonso, Carlos, *The Burden of modernity: the rhetoric of cultural discourse in Spanish America*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1998; Sommer, Doris, *Ficciones Fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2004.

3 José Miguel Oviedo considera que, durante la época de escritura de las tradiciones, en el propio imaginario social se iba consolidando una contemplación nostálgica de la colonia, fruto de las "*frustradas experiencias de la comunidad republicana*". En ese sentido, el escritor " debió sentir el enorme peso y vigencia de esa fijación del pasado colonial en la imaginación de su pueblo: decidió radicar allí su edad ideal. Evocar lisonjera y frívolamente la colonia en la Lima de entonces, donde las huellas y los hábitos de la dominación española estaban muy vivos y constituían rasgos sustanciales de su fisonomía, era dar 'en la yema del gusto'" (el énfasis es mío). Palma, Ricardo, *Cien tradiciones peruanas*, ed. José Miguel Oviedo, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, XXXVII.

4 Las tradiciones fueron publicándose de manera individual en textos periódicos. Posteriormente fueron agrupadas en series para su publicación editorial. La fuente usada en este trabajo es la edición digital de los tomos III y IV de las *Tradiciones peruanas*, editadas por Montaner y Simón, Barcelona, 1896, albergadas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

http://www.cervantesvirtual.com/portales/ricardo_palma/su_obra_catalogo/?autor=&paginaUsuario=1&numresult=10&vista=reducida&q=&orden=volumen&paginaNavegacion=1

la tradición, en tanto género literario, le permite a Ricardo Palma valerse de géneros discursivos no solo variados y extraliterarios, sino también utilizados y valorados durante el contexto sobre el que ahora construye una ficción. En concreto, las vidas de santos y la sátira de la temprana edad moderna son aquellos discursos textuales que el escritor incluye y adapta en las dos tradiciones para proponer una identidad colectiva "a la limeña", configurada por las élites criollas de la Lima virreinal, que contribuya a la construcción identitaria de la naciente república peruana. Sostengo que, si bien el objeto de identificación ha sido efectivamente reemplazado – la república en vez del reino o del imperio –, se mantiene la estructura poética de la textualidad del contexto virreinal. A través de su atención a la capacidad moralizante de la sátira y al elemento mítico-literario presente en la hagiografía, Palma atiende el potencial del discurso teopolítico santarrosino de los siglos XVII y XVIII para crear una comunidad republicana en términos selectivos; en específico, una comunidad que privilegie una identidad "a la limeña". En ese sentido, las tradiciones estudiadas son ejemplos que permiten dar nuevas luces sobre el puente construido por el escritor entre la otrora Ciudad de los Reyes y la nueva república.

Rosa de Lima y la empresa teopolítica criolla en el Perú del XVII

Para el presente análisis, es necesario partir de una perspectiva que permita atender en mayor profundidad el contexto de producción y de recepción de los discursos criollos y, en ese sentido, la definición de su identidad colectiva. Desde el asentamiento de los españoles en América, los descendientes de los conquistadores y, luego, de las élites peninsulares nacidos en el nuevo territorio, soportaron sobre sus espaldas el estigma que desde el Viejo Mundo se imponía sobre ellos: una degeneración cultural innata, como consecuencia de haber nacido y habitar en el desconocido ambiente americano.[5] De este discurso peyorativo es que deriva la atribución de *criollos*, término utilizado originalmente para referirse a los hijos de esclavos nacidos fuera de África. Tal disminución ontológica los condenaba de antemano "*a ser simple-*

5 Las explicaciones sobre la realidad y el discurso criollo presentadas aquí provienen de los estudios de José Antonio Mazzotti. Atribuyo este discurso a aquellos grupos que "se situaban a una altura relativamente elevada dentro de la pirámide social – es decir, los beneméritos o descendientes directos de conquistadores". Como señala el autor, "*[n]o se puede definir en toda su complejidad este tipo de discurso si no atendemos al carácter elitista de sus orígenes y sus estrategias*". Mazzotti, José Antonio, *Lima fundida. Épica y nación criolla en el Perú*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2016, 37.

mente indios en potencia, por virtud de la prolongada exposición al medio [americano]"[6].

Estos descendientes no tardaron en buscar la reivindicación colectiva frente a aquellas acusaciones. Si bien la corona, por medio de reales cédulas, precisaba que los nacidos en América *"debían ser tenidos en cuenta prioritariamente a igualdad de méritos, en las atribuciones"*, no cesaron las denuncias por parte de estos contra el innegable favoritismo de las autoridades locales – incluido el propio virrey – a sus amigos y protegidos que llegaban al Perú, sin tomar en cuenta sus carencias de cualidades para los cargos. Lamentablemente, los reclamos nunca llegaban a buen puerto y, por el contrario, las disposiciones locales continuaron obstaculizando la ocupación de cargos administrativos por parte de los criollos en favor de los "advenedizos" peninsulares.[7] Tal desatención propició finalmente el surgimiento de una consciencia distintiva, que se expresó en toda una empresa intelectual letrada de carácter criollo. No obstante, esta no se basó, como podría suponerse en un primer momento, en la distinción frente al discurso sobre la hegemonía peninsular. Por el contrario, el objetivo principal del discurso intelectual criollo fue la inversión del estigma, sobre todo a través de las vías literarias y devotas, en tanto medio que consolidaba su pertenencia al colectivo imperial. En esa línea, en el reino del Perú,

> *"many creoles began to declare their capital city of Lima to be the center of human civilization and the highest peak of New World religiosity. An extensive descriptive bibliography attests to the extent of creole exaltations of their cities and the physical richness of their lands. […] these creole intellectuals carried out the immense task of creating a discursive corpus to articulate their own conception of Hispanic identity".*[8]

Tal identidad hispánica no solo se remontaba a una larga tradición medieval, sino que se sostenía sobre fundamentos providenciales. Durante la temprana Edad Moderna, la monarquía hispánica fue elaborando toda una retórica imperial sistemática a través de la cual se representaba a sí misma como la elegida por Dios para la defensa y la extensión de la fe católica por

6 Mazzotti, José Antonio, *Lima fundida*, 18.

7 Sobre el descontento criollo, Mazzotti señala lo siguiente: "*Esta falta de compensación real y simbólica implicaba una violación de las leyes universales de reconocimiento a los guerreros victoriosos (leyes honradas en Roma y en la España medieval) y de los principios del pactum subjectionis, pues la autoridad regia no estaba atendiendo a las necesidades de sus súbditos más fieles ni de sus descendientes directos e inmediatos*". Mazzotti, José Antonio, *Lima fundida*, 22.

8 Bauer, Ralph y Mazzotti, José Antonio, eds., *Creole Subjects in the Colonial Americas. Empires, Texts, Identities*, The University of Carolina Press, Chapel Hill, 2009, 26-27.

todo el orbe. Este discurso había llegado a su cúspide con el descubrimiento y la colonización del Nuevo Mundo, pues la evangelización se vuelve el principal argumento que justifica y vuelve necesaria la expansión del imperio. Junto con la empresa americana, la lucha confesional (y política) contra la amenaza del protestantismo y del Islam alimentan la retórica providencial de la España católica. Es en este contexto que la "producción" de santos católicos y, por ende, la escritura sobre sus vidas, se convierten en uno de los principales mecanismos discursivos para mantener el poderío geopolítico de la Corona[9].

La bibliografía sobre las vidas de santos (llamadas hagiografías por parte de la crítica actual) es sumamente extensa, por lo que quiero centrarme en una de las principales características de este tipo de textos. Si bien su objetivo explícito era la edificación, esto es, "*proveer a la comunidad cristiana de 'modelos de comportamiento' [exemplos] dignos de ser emulados*"[10], la función de las vidas estaba dirigida a la construcción de una identidad social (figura 1). Los santos se constituyen como actores sociales al configurar, dentro del universo imaginario de las representaciones y creencias colectivas, las abstracciones sociales que respaldan y rebasan la dimensión estrictamente religiosa de su culto[11]. En ese sentido, las biografías sobre estas figuras fijan conscientemente una identidad colectiva, al punto que la persona ejemplificada tiene la capacidad de santificar el propio suelo y espacio de la ciudad, demostrando al mundo la superioridad de la comunidad y dotando su historia con autoridad religiosa[12]. Esta autoridad era necesaria para las nuevas comunidades católicas en

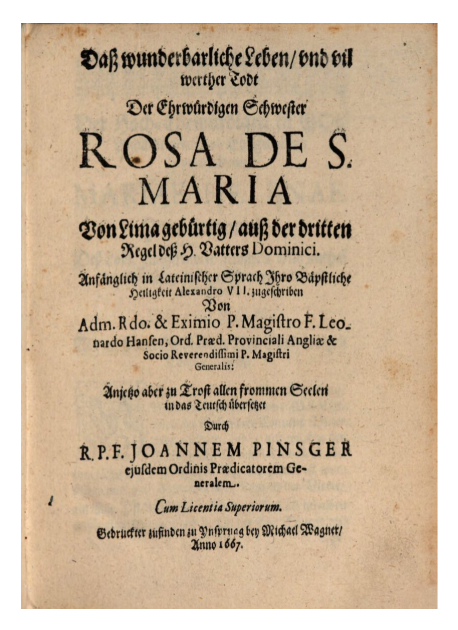
9 En las últimas tres décadas han aparecido una larga serie de publicaciones que se enfocan en el estudio de la representación discursiva de América en función de los propósitos conjuntos de la Iglesia católica y la monarquía hispánica de la temprana Edad Moderna. Los resultados más resaltantes de este campo de investigación se encuentra la comprensión de la multiplicidad discursiva que sostiene la configuración de un "aura" católica y santa para el espacio americano. Entre los estudios clásicos se encuentra Brading, David, A., *The First America. The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 1991 y Kagan, Richard, *Urban Images of The Hispanic World*, Yale University Press, New Haven/London, 2000. Asimismo, otros trabajos se detienen en los mecanismos retóricos y de poder de las representaciones escénicas desplegadas en los espacios públicos de ciudades virreinales. Ver, por ejemplo, Rodríguez Garrido, José Antonio y Arellano, Ignacio (eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Universidad de Navarra-Iberoamericana/Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2008.

10 Heffernan, Thomas, *Sacred Biography: Saints and Their Biographers in the Middle Ages*, Oxford University Press, New York and Oxford, 1988, 6.

11 Hampe Martínez, Teodoro, "Santa Rosa de Lima y la identidad criolla en el Perú colonial (Ensayo de interpretación)", *Revista de Historia de América*, no. 121, 1997, 129.
https://www.jstor.org/stable/20139955

12 Weinstein, Donald y Bell, Rudolph, *Saints and Society. Christendom, 1000-1700*, The Chicago University Press, Chicago, 1982, 176.

América, en tanto probaba su participación dentro del mantenimiento y la expansión de la "teopolítica" del imperio de los Habsburgo[13]. Es así como la santidad se vuelve el ideal social máximo y la producción hagiográfica se convierte, por ende, en la empresa encargada de proyectar la contribución de las jóvenes sociedades americanas a la trascendencia providencial del imperio[14].



Daß wunderbarliche Leben/ vnd vil werther Todt
Der Ehrwürdigen Schwester
ROSA DE S. MARIA
Von Lima gebürtig/ auß der dritten Regel deß H. Vatters Dominici.
Anfänglich in Lateinischer Sprach Jhro Bäpstliche Heiligkeit Alexandro VII. zugeschriben
Von
Adm. Rdo. & Eximio P. Magistro F. Leonardo Hansen, Ord. Præd. Provinciali Angliæ & Socio Reverendissimi P. Magistri Generalis:
Anjetzo aber zu Trost allen frommen Seelen in das Teutsch übersetzet
Durch
R. P. F. JOANNEM PINSGER ejusdem Ordinis Prædicatorem Generalem.
Cum Licentia Superiorum.
Gedruckter zufinden zu Ynspruug bey Michael Wagner/ Anno 1667.

Fig.1: *Portada de la traducción al alemán de Vita admirabilis*, la primera hagiografía sobre Santa Rosa, escrita originalmente en latín por el dominico alemán Leonhard Hansen e impresa en Roma por Nicolò Angelo Tinassi en 1644. Bayerische Staatsbibliothek.

Bajo este marco, como defensa frente a la desestimación sistemática derivada del imaginario peyorativo peninsular, los grupos letrados criollos del reino de Perú condujeron toda una empresa textual cuyo objetivo era la exaltación de la religiosidad del colectivo. Su respuesta toma la forma de un discurso de reivindicación y exaltación a la "patria" o "nación" criolla basada

13 Por ejemplo, las fiestas religiosas en Lima "no solo afirmaban la cohesión social, sino que demostraban la perspectiva celestial de vida que bullía en el ámbito del virreinato. El cuerpo social estaba de tal forma identificado con la trascendencia que los asistentes a las exequias de varones o mujeres con fama de santidad se abalanzaban sobre sus cadáveres y pugnaban por arrancarles fragmentos de sus hábitos". Sánchez Concha, Rafael, *Santos y santidad en el Perú virreinal*, Vida y Espiritualidad, Lima, 2003, 248.

14 En Vélez, Elio, "Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial. Lectura desde la épica, la corografía y la iconografía (siglos XVII-XVIII)", *Lexis*, no. 1, 2007, 358.

en las prácticas devotas, sin que esto implicara una subversión o la ruptura con la retórica imperial.[15] Tal reivindicación se sostiene en una interpretación de la historia como gran relato sagrado, es decir, como una actualización política de los designios de la Providencia[16]. De este modo, la santidad es entendida en América como la prueba que confirma el éxito de la misión evangelizadora y, en ese sentido, se vuelve el argumento principal a favor de la universalización de la monarquía imperial. La fijación textual de esta prueba supone, así, la confirmación de la adhesión al colectivo católico encabezado por la Corona, pero también la resignificación de esta adhesión a través del cambio de los paradigmas desde los que el espacio y los sujetos americanos eran percibidos en la Península y en Europa en general[17].

De entre todas las ciudades americanas, Lima se erigió como el espacio por excelencia de la "fabricación" de la santidad. Desde el inicio del siglo XVII, en la joven Ciudad de los Reyes se despliega toda una maquinaria de "proliferación" de "*un ejército de santos y visionarias que por dos o tres generaciones recorrió intoxicado de mística y teología las calles de la ciudad*"[18]. Este conjunto de figuras edificantes tenía la misión sostener la representación de "*una sociedad heroica y singular, medieval en su espiritualidad, cosmología y patrística, renacentista en su psicología y manejo de las fuentes clásicas o neoplatónicas, y contrarreformista en su vocación universalista y misionera*"[19]. Es este el escenario en donde se cultiva la extraordinaria espiritualidad de la mujer que se convertirá en Santa Rosa de Lima y que, luego de su muerte, se constituirá como el lugar de gestación de la institucionalización de su santidad.

Nacida con el nombre Isabel Flores de Oliva en 1586, la terciaria de la orden dominica fue catapultada, desde los primeros años posteriores a su temprana muerte en 1617, como el principal símbolo de la consolidación de la *Pietas Austriaca*, es decir, del catolicismo universal de los Habsburgo en el

15 Hacia el final de esta investigación se explicará con mayor detalle la necesidad de entender la acepción de los términos "nación" y "patria" en el contexto criollo barroco, y su diferenciación frente a la del contexto decimonónico en el que escribe Palma. Por lo pronto, recurro a una precisión de Mazzotti, quien afirma que la conformación de una "nación" criolla en el Perú supone hablar de un sector "*diferenciable por sus habilidades*", pero que en ningún sentido "*implica un afán separatista, sino una distinción de rasgos discretos (en el sentido de pertinentes y únicos) dentro del conjunto de las naciones hispánicas y no hispánicas*". Ver Mazzotti, José Antonio, *Lima fundida*, 40. Esta explicación da lugar, asimismo, a la identificación de varios grupos de criollos y, por tanto, de un discurso criollo complejo y cambiante. Vale precisar que, en este estudio, el discurso a analizar será el perteneciente aquel grupo letrado y socialmente privilegiado.

16 Vélez, Elio, "Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial", 358.

17 Vélez, Elio, "Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial", 357.

18 Mujica, Ramón, *Rosa Limensis: mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2001, 43.

19 Mujica, Ramón, *Rosa Limensis*, 44.

Nuevo Mundo. Si bien un relato exhaustivo de su vida o de las características de su mística exceden los propósitos de este estudio, es necesario destacar que sus milagros y extraordinario servicio eran objeto de admiración pública estando ella en vida, al punto de hablar de un carácter realmente popular y colectivo. Así lo demuestra el estudio de Hampe Martínez sobre los testigos de los milagros de la santa en el Proceso Ordinario para su beatificación (1617-1618). Las 210 personas que participaron de los cuestionarios pertenecieron a los más variados estratos y grupos de la sociedad limeña, aunque se mantuvo la mayor presencia de los sectores de origen indiano. El reconocimiento de Rosa de Santa María no fue, entonces, solo "*el interés de una clase especial, sino la suma de expresiones (o testificaciones) de los más diversos estamentos de la población*" [20]. Es este el discurso de la empresa que los sectores criollos llevaron a cabo para la institucionalización de su figura.

Según Ramón Mujica, autor del único estudio sistemático sobre la construcción mítica e iconográfica de la virgen limeña, no podemos hablar de una, sino de muchas Rosas de Lima: la mística, la contrarreformista, la que erradica la idolatría indígena y, por supuesto, la que demostraba la capacidad del criollo para la santidad[21] (figura 2). Precisamente, es la maleabilidad de su figura lo que demuestra su carácter mítico y, en simultáneo, la dimensión política de su culto. Santa Rosa es, pues, un mito "en perpetua metamorfosis" y es justamente a partir de esta condición que es capaz de ejercer una función que, para Mujica, pervive hasta mucho después de la formación de la república del Perú: "*la de articular las dramáticas contradicciones internas de una sociedad multiétnica y multilingüística compuesta por españoles, criollos, mestizos, indios y negros*"[22]. En su origen, esta condición fue moldeada y divulgada por la empresa letrada criolla, que toma como misión esencial la institucionalización de su figura.

20 Hampe Martínez, Teodoro, "Santa Rosa de Lima y la identidad criolla", 11.

21 Mujica, Ramón, *Rosa Limensis*, 261.

22 Ibid., 43.



Fig.2: *Rosa frente a los corsarios holandeses, enemigos de la religión católica*. Grabados calcográficos que relatan la vida de la santa: *Het wonder leven van de H. Rosa de S. Maria van Lima in Peru, maghet uit de derde order van den H. Dominicus* [...], impreso por Johannes Baptista Wouters en Bruselas, 1678. Antwerp, Ruusbroec Institute, número RG 3119 A 10.

Durante el proceso hacia la santidad de Rosa, las expresiones de su devoción alcanzaron niveles increíbles de espectacularidad y solemnidad que fueron constantemente reproducidos en el discurso oral, pero sobre todo fijados en un armazón textual, escénico e iconográfico. La exaltación de la santa a través de *vidas*, sermones, relaciones de fiesta, comedias y poemas históricos[23] supuso la producción de todo un *corpus* textual que confirmaba la contribución de las élites criollas limeñas a la causa geopolítica imperial. Se teje así un macrorrelato hagiográfico, cuya función era principalmente política, pues operó como un artefacto retórico-poético dirigido hacia la Metrópoli. Si en un primer momento se trata solo de continuar la simbología tradicional de la *Pietas Autriaca*, pronto se avanza a la construcción de una retórica a partir de la cual la participación teopolítica del discurso criollo en la preservación de la fe católica era, sino definitiva, al menos primordial para

23 Arias Cuba, Ybett, "Los agentes de santa Rosa de Santa María. Gestores, divulgadores y devotos de la santa indiana en el Viejo y el Nuevo Mundo, siglo XVII", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, no. 16, 2020, 90.

la existencia del Imperio[24]. No sorprende, pues, el modo casi relámpago con que el proceso hacia la santidad de Rosa se concreta: su beatificación tuvo lugar solo 51 años después de su muerte, en 1668, y antes de su canonización en 1671, ya se había convertido en patrona de Lima, de los reinos del Perú y, finalmente, de toda la América y dominios ultramarinos de España[25]. Es así como la santa se vuelve el principal *capital* sociopolítico de las élites criollas limeñas[26].

La sombra del rey: la poética virreinal en las tradiciones

El conocimiento del despliegue intelectual y político criollo en torno a la expresión de la fe católica y, sobre todo, de la devoción a Santa Rosa de Lima, es central para comprender la representación del pasado virreinal en las tradiciones de Ricardo Palma. En concreto, este permite entender la articulación discursiva que el escritor y gran parte de los intelectuales peruanos de la época establecen entre ese pasado y el presente republicano. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la recepción del corpus textual virreinal por parte de la historiografía en el Perú es sumamente conflictiva, pues la clase intelectual decimonónica se debatía entre la continuidad con el pasado y los desafíos propios de la nueva realidad[27]. En específico, la inserción del pasado virreinal dentro de los proyectos historiográficos para la construcción de una historia de carácter verdaderamente "peruano" es materia de incesante polémica. El resultado fue el sometimiento de este pasado a diversas y complejas rearticulaciones dentro de la textualidad historiográfica.[28] Así, la necesidad de recuperar y "peruanizar" textos antiguos (muchos de ellos inéditos o poco desconocidos) supone la formación de un archivo cultural colonial a nivel institucional[29]. Según Enrique Cortez,

24 Vélez, Elio, "Santa Rosa de Lima y la simbología sacro imperial", 386.

25 Hampe Martínez, Teodoro, "Santa Rosa de Lima y la identidad criolla", 129.

26 Arias Cuba, Ybett, "Los agentes de santa Rosa de Santa María", 91.

27 Velayos, Enmanuel, "La sátira paratextual en la ciudad letrada limeña", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 80, 2014, 208.

28 Precisamente, dentro de este debate jugó un rol fundamental el hallazgo por parte de Palma, en su labor de director de la Biblioteca Nacional del Perú, de diversas fuentes textuales de aquella época.

29 Según Tauzin Castellanos, *"[l]os gobiernos de la época habían intuido la necesidad de fomentar la recuperación del pasado colonial para sentar las bases de la identidad nacional, y Palma supo aprovechar tal coyuntura apropiándose dicho material y transmutándolo en las tradiciones"*. Tauzin Castellanos, Isabel, "Caracterización del párrafo histórico en la obra de Ricardo Palma", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carac-

"[e]ste esfuerzo por crear un nuevo archivo colonial se perfilaba en esta tendencia historiográfica como un espacio de búsqueda y encuentro de una textualidad potencial para la construcción del pasado peruano. Dos serán las maneras en que este pasado colonial ingrese como parte de una narrativa histórica sobre lo peruano: a través de un método editorial que tenía como fin la publicación de documentación inédita de "interés peruano" y, en conexión con este ejercicio editorial, una práctica biográfica, que tenía como meta la creación de una línea de continuidad de lo peruano que incluyera lo incaico, lo colonial y lo republicano".[30]

Precisamente, estas dos prácticas, la editorial y la biográfica, fueron realizadas por Ricardo Palma y se entrelazaron de forma intrínseca en la elaboración del tipo de texto que creó. Si bien no me detendré en la reconocida labor de recuperación y edición del material bibliográfico colonial que realizó, es necesario resaltar que este material fue la base para la escritura de las tradiciones, calificadas por la crítica como "*frutos literarios de una abundante investigación en archivos y bibliotecas*"[31]. En este punto, quisiera acercarme a la escritura de Palma a partir de lo que autores como Mark Thurner han calificado como la "*armonización*" poética del pasado dentro de la historiografía en torno a la entidad "Perú" durante la segunda mitad del XIX. Esta poética tenía la función de respaldar la formación progresiva de ciudadanos "*ilustrados*" y "*libres*" que, adecuadamente informados de su historia, puedan "*realizar su destino*" como "*hombres peruanos*". No obstante, si bien el objetivo era "el destronamiento conceptual" de la historia dinástica o imperial, esto es, "*decapitar al rey*" en el campo conceptual de la historia republicana, esto implicó también la asunción de una profunda deuda con su antecesor y sombra[32].

En buena medida, la escritura pos-independentista de la historia peruana implicó, por un lado, la sustitución de los elementos retóricos del campo semántico virreinal, acorde a la nueva realidad política y social, pero, por el otro, el mantenimiento de su estructura poética. El resultado fue, así, una narrativa que inspiraba la formación de nuevos sujetos soberanos de la historia,

---

terizacion-del-parrafo-historico-en-la-obra-de-ricardo-palma--0/html/f4fab294-0e3d-47be-8643-8fc1208b8a78_10.html#I_0_ (consultado el 20/07/2021)

30 Cortez, Enrique, *Biografía y polémica. El Inca Garcilaso y el archivo colonial andino en el siglo XIX*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2018, 183.

31 Thurner, Mark, "La invención de la historia nacional en el Perú decimonónico", en Palacios, Guillermo (ed.), *La nación y su historia, independencias, relato historiográfico y debates sobre la nación: América Latina, siglo XIX*, El Colegio de México, México D.F., 2009, 113-166.

32 Thurner, Mark, "La invención de la historia nacional", 116-117.

pero bajo paradigmas retóricos ya conocidos[33]. Tomando como marco esta elaboración, mi propuesta es que las tradiciones de Palma son expresión de la preservación de esta retórica, derivada de su labor de conservación, publicación y estudio de las fuentes coloniales; en especial, de las vidas de santos. En concreto, en tanto el escritor entiende el potencial de la hagiografía para la construcción de una identidad colectiva, se apropia de esta textualidad para configurar una imagen de Santa Rosa acorde a las necesidades identitarias de la nueva comunidad de lectores a la que se dirige.

El conjunto de las *Tradiciones peruanas* se formó a lo largo de varios años, pues los textos que lo componen fueron publicados de manera periódica en revistas y periódicos en varias ciudades dentro de toda la región latinoamericana. Palma las agrupó en ocho series consecutivas, que luego fueron republicadas de forma colectiva entre 1872 y 1910, ya sea como selecciones o en su totalidad. Ahora bien, afirmar que el escritor creó un género resulta polémico no solo porque fue su único autor, sino por la dificultad de establecer sus características definitorias. Descritas en líneas generales como viñetas sobre el pasado peruano tanto lejano como reciente, la tradición es un texto ambiguo e híbrido por contener y mezclar de forma variada los discursos histórico y literario. Según Julio Ortega, autor de una esforzada edición crítica de una selección de las tradiciones, en esta textualidad encontramos "*la idea y vuelta entre la fábula y la historia, entre el pasado y el presente, […]. Desplazada siempre en esa condición mediadora, intermedia, la 'tradición' promedia también entre los nuevos discursos latinoamericanos*"[34]. El tratamiento de la historia no se realiza, pues, sobre una estructura fija u ordenada, sino que es un discurso que fluctúa y oscila entre la verdad y la ficción. Es esta la base sobre la que se sostiene la representación de la época colonial y, en ese sentido, consigue abarcar, en la medida de lo posible, la complejidad del periodo.

No obstante, a pesar de esta heterogeneidad interna, Teodoro Hampe Martínez identificó una estructura tripartita en algunas de las tradiciones que tienen como núcleo temático a Santa Rosa: el fragmento histórico (a modo de contextualización), la leyenda o parte ficcional y el contorno. Esta última sección funciona como un cierre y se encarga de "*remitir al lector a la situación presente de las cosas o las consecuencias de los sucesos referidos*"[35]. Esta organización demuestra, a mi parecer, la correspondencia que pretende establecer Palma entre la discursividad de las tradiciones y la del corpus hagiográfico del con-

33 Thurner, Mark, "La invención de la historia nacional", 126.

34 Ortega, Julio, "Para una lectura crítica de Palma", en Palma, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, ed. Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas, ALLCA XX, Madrid/París/México/Buenos Aires/Sao Paulo/Río de Janeiro/Lima, 1996, XXIV.

35 Hampe Martínez, Teodoro, "Santa Rosa de Lima y la identidad criolla", 127.

texto virreinal. Mi propuesta es, entonces, que la inclusión del contorno demuestra la actualidad decimonónica del relato que toma al virreinato como escenario y, en ese sentido, el potencial de la estructura retórica de raigambre virreinal para la escritura histórica republicana[36]. La comunidad de lectores a la que esta última textualidad se dirige no es más el cuerpo sobre el que se sostiene la "cabeza" del monarca, sino una comunidad de ciudadanos pertenecientes a una república independiente.

Sin embargo, el objetivo es entendido como el mismo: la modelización de una identidad colectiva para una masa que aún concibe las prácticas de devoción católica como parte inherente de su idiosincrasia. En ese sentido, la poética contenida en las vidas de santos se incluye en las tradiciones como un elemento importante, si no necesario, del proyecto escritural de Palma sobre la comunidad limeña y también peruana. A continuación, el análisis de dos de las tradiciones que tratan sobre la primera santa de América permitirá explicar la permanencia de la poética virreinal en el discurso palmista dirigido a esta nueva comunidad de peruanos.

Vida de santos y sátira: la poética virreinal en las tradiciones

"El rosal de Rosa", perteneciente a la séptima serie de las tradiciones, se presenta como un suscito recorrido histórico en torno a la vida de un singular espacio: el hospital del Espíritu Santo en Lima, ciudad de nacimiento de la santa. Mi propuesta sobre este relato es que el espacio del hospital – o, más concretamente, el "*respaldo del sitio en que [este] se edificó*" – se constituye como el *cronotopo* de la ficción. Mijaíl Bajtín se refiere con este término a "*la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente a la literatura*"[37]. En concreto, el crítico considera esta conexión como "*la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto […]. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través de tiempo*"[38]. En este relato, que trata sobre las vicisitudes en torno a la construcción del hospital, se puede observar esta convergencia espacio-temporal.

36 Además de la hagiografía y de la sátira (de la que se hablará más adelante), las crónicas del virreinato y las relaciones de virreyes fueron dos de las textualidades pasadas que Palma transmutó a sus relatos. Como se explicó más arriba, tales estrategias retóricas fueron posibles gracias al acceso de primera mano que el escritor obtuvo de estos textos. Ver Tauzin Castellanos, "Caracterización del párrafo histórico en la obra de Ricardo Palma".

37 Bajtín, Mijaíl, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, 238.

38 Palma, Ricardo, *Cien tradiciones peruanas*, 237-238.

El recorrido histórico va desde 1581, cuando se construye el hospital por y para los navegantes y comerciantes llegados a Lima de todas partes del mundo, hasta pasado el año 1672, luego de la culminación de la construcción del santuario en honor a Rosa de Lima, precisamente detrás del hospital. En pocos párrafos, la voz narradora hace mención de una gran cantidad de personalidades que, en ambos lados del Atlántico, participaron en la canonización de la santa limeña. Según cuenta, el argumento a favor de su santidad tiene su punto de origen en aquel "*terreno ocioso*" detrás del hospital: no solo es aquí donde nace Isabel Flores, en 1586, sino que, años después, la joven convierte el espacio en un jardincillo de donde brotaría un milagroso rosal. En un primer nivel, el milagro reside en la espontaneidad del crecimiento, pues las rosas no eran conocidas en el territorio americano antes de la conquista. Esto se refuerza al relacionar tal crecimiento con el descubrimiento de las múltiples propiedades curativas y estéticas de sus flores. Sin embargo, el carácter milagroso del rosal se consolida al recordar el imprescindible papel de la flor para la empresa santarrosina en Roma, al demostrarle al propio Clemente IX, el Papa encargado de aprobar el proceso de su beatificación, la "validez" de la santidad de la virgen limeña. Una lluvia de rosas cae así sobre la mesa del pontífice, poniendo fin a su reticencia en contra del origen americano de Rosa. Así, a partir de su conexión con la biografía de la santa, el rosal se convierte en ese punto en el que converge toda la empresa en búsqueda de su santificación.

Asimismo, en el relato palmista, la explicación de esta empresa se remonta al mismo nacimiento de Isabel y, lo que considero más resaltante, a los primeros contactos entre el Viejo Mundo y el nuevo reino americano. La razón por la que se edifica el hospital, en 1581, es para asistir las "chapetonadas" con las que debían lidiar los navegantes, es decir, los males que experimentaban al enfrentarse con el clima limeño, desconocido para ellos. En ese sentido, el "milagro americano" no puede ser explicado solo a partir de la biografía extraordinaria de Rosa de Lima, esto es, de un sujeto ejemplar criollo, sino también por la riqueza de su territorio (figura 3). Esta riqueza se manifiesta, primero, porque Lima en sí es un punto de encuentro del comercio trasatlántico y, segundo, por el próspero desarrollo de una planta provechosa en múltiples sentidos. Rosa se erige como la encarnación del milagro que fue América para España: no solo en relación al cumplimiento de su misión evangelizadora encomendada por la Providencia (y, por tanto, la prueba del respaldo divino al imperio), sino también por una riqueza material que con toda seguridad debía traer prosperidad a la Metrópoli. La textualidad virreinal sobre la santa puede aún, para Palma, ser sinónimo de un sólido capital social. En ese sentido, se apropia del discurso de ejemplaridad de sus vidas y, adaptándolo a su tradición, entrega al lector decimonónico un discurso que

recuerda un sentido de comunidad que descansa en la fertilidad material y espiritual del territorio hispanoamericano.

Asimismo, desde otro ángulo, considero que la crítica sobre las tradiciones no ha abarcado todas las potencialidades de su componente satírico, elemento narrativo presente en todos los relatos de este género. Durante bastante tiempo, se ha asumido que la sátira sistemática operada sobre la Iglesia y la devoción católica es una escritura contra la persistencia del colonialismo y sus prácticas represoras. En el caso palmista, la sátira tendría la función de "*extirpar esa presencia de un legado que retardaba y dificultaba la implantación del sistema republicano en el Perú*"[39]. De nuevo, creo que esto implica no tomar suficiente atención a este género discursivo puesto en práctica en y a partir del contexto virreinal, y que Palma retoma, con todas sus particularidades, en tanto lector esmerado de las fuentes virreinales. Al igual que Velayos, creo que los mecanismos satíricos utilizados por Palma no deben verse como "*un gesto simbólico de emancipación cultural*" para combatir al poder letrado[40]. En ese sentido, es necesario profundizar el análisis sobre la función moralizante de las tradiciones.



Fig.3: *La defensa de Eucaristía con Santa Rosa*, anónimo,
Cuzco inicios del siglo XVIII, óleo sobre tela. Museo Pedro de Osma, Lima-Perú.

39 Durán Luzio, Juan, "Ricardo Palma, cronista de una sociedad barroca", *Revista Iberoamericana*, no. 140, 1987, 593.

40 Velayos, Emmanuel, "La sátira paratextual en la ciudad letrada limeña", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 80, 2014, 209.

Según las definiciones en las poéticas y preceptivas de los siglos XVI y XVII, el rasgo definitorio de la sátira es "*la intención de corregir los vicios mediante una censura moral que utiliza el medio instrumental de la graciosidad*"[41]. El texto satírico ejerce una crítica que se apoya en los valores reconocidos por la sociedad en la que se inscribe y, por tanto, los defiende[42]. Se entiende, entonces, que el fin último no es la risa a partir de la burla de los vicios, sino la corrección moral derivada de ella. Sabido es que Palma tuvo acceso de primera mano a sátiras escritas en el virreinato del XVII y XVIII, las cuales contenían precisamente representaciones críticas sobre las instituciones y prácticas sociales de la Lima de ese tiempo[43]. Esta marca correctiva se encuentra en distintos niveles dentro de las tradiciones, con lo que se puede entender la influencia de estos textos en la escritura del autor. Para probar lo anterior, tomo como ejemplo "Los gobiernos de Perú", relato incluido en la quinta serie de las tradiciones.

El brevísimo relato posee una estructura narrativa de corte anecdótico, similar a la de una fábula, lo que permitiría confirmar su función moralizante. Sin embargo, lo particular es que el objeto de crítica es la propia santa Rosa de Lima. Así, en este caso, la narración no corresponde propiamente a la biografía que los textos canónicos han construido sobre su figura. Siguiendo la estructura típica de la tradición "santarrosina", el elemento ficcional es explícito y predomina sobre el histórico (esto es, la referencia a otras fuentes). El lector, entonces, se encuentra con un relato sobre la estancia de Rosa en el cielo. Un buen día, junto a Dios, la virgen limeña intercede por su patria y pide gracias para ella, con lo que se retoma su posición de patrona y, en ese sentido, capital sociopolítico tanto de Lima como del Perú. Sin embargo, el problema es que comete la terrible falta de pedir en exceso: "*La pretensión era gorda, y el Señor empezó a ponerse de mal humor. […] A la pedigüeña le faltó tacto para conocer que con tanto pedir se iba haciendo empalagosa. Al fin mujer. Así son todas. Les da usted la mano y quieren hasta el codo*".[44]

....

41 La sátira es, según Díaz Rengifo, "un poema que se ordena a la debida corrección y reprehensión de los vicios y defectos […] debe el poeta adornarla para suavizar […] la reprehensión, con dichos y sentencias agudas y graciosas". En Arellano, Ignacio, ed., "La burla en el Siglo de Oro. Algunas consideraciones previas", *Antología de la Literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Instituto de Estudio Auriseculares, New York, 2020, 15.

42 Ibid., 17.

43 Recordemos que Palma asumió personalmente la labor editorial de transcripción y publicación varias sátiras escritas por autores ahora reconocidos como Valle y Caviedes, Oquendo y Teralla. Para este tema ver Martínez Gómez, Juana, "La tradición satírica en la poesía peruana virreinal", *Anales de literatura hispanoamericana*, no. 15, Universidad Complutense, Madrid, 1986.

44 Palma, Ricardo, *Tradiciones peruanas. Quinta serie*, Biblioteca Virtual Miguel de

Si bien los comentarios de carácter misógino no son extraños en la textualidad de la época, resulta curioso que esta falta tradicionalmente asociada a la mujer dentro del discurso decimonónico sea atribuida a la figura femenina más *ejemplar* del imaginario limeño y también nacional. Sin embargo, no creo que esto consista en una subversión al canon virreinal, esto es, al discurso de sacralidad en torno a Santa Rosa. Por ello, es necesario recordar la última sección de la estructura tripartita, identificada por Hampe Martínez para las tradiciones sobre la limeña: el contorno, aquel último fragmento del relato palmista que pretende articular el pasado santarrosino con la situación vigente del contexto decimonónico.

Si bien Rosa ha "pecado" por exceso de peticiones, con lo que se queda el lector al finalizar su lectura es con un retrato crítico y un tanto escéptico del gobierno peruano: "*Y cata por qué el Perú anda siempre mal gobernado, que otro gallo nos cantara si la santa hubiera comenzado a pedir por donde concluyó*". En el relato, el poder "milagroso" de Rosa parece ser limitado frente a una tradición política y un gobierno que, se nos insinúa, están condenados a la desgracia. En este texto, la figura de la santa no vale tanto por su condición extraordinaria o por su función edificante, características de los santos dentro del discurso hagiográfico. En realidad, su valor reside en su constitución como una peruana más: su pedido es, pues, la expresión de un colectivo que, al parecer, demora en tomar conciencia y atender las prioridades de la nueva nación. Peor aún, uno que se desinteresa del cuidado de un buen gobierno. En ese sentido, el vicio sobre el que recae la sátira, y para el que se demanda su corrección, no sería exclusivo de la santa limeña, sino de todos los miembros de la república peruana (figura 4).

Cervantes, Alicante, 203, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-quinta-serie--0/html/ff16cde8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_68_ (consultado el 23/10/2020)



Fig.4: *Evangelización y Santa Rosa de Lima, estudios para el mural 'El coloniaje', de Camilo Blas*, fotografía de José Alfonso Sánchez Urteaga, 1945-1950, Museo de Arte de Lima-Perú.

Conocida es la carta escrita por Ricardo Palma a Pastor Obligado, que fue anexada como prólogo a la publicación de la quinta serie de las *Tradiciones peruanas*. En ella, el escritor se detiene en explicar que la causa que le motivó a crear este género literario fue buscar la difusión popular de la historia para la nueva comunidad republicana de lectores. El éxito de esta empresa se lograría mediante la "*popularización*" de la forma de escritura historiográfica, esto es, haciéndola más "*ligera y regocijada*", "*artística y palabrera*". A partir del "*pulimento en el lenguaje*", esta conjunción ofrece una lectura agradable, pero limitada de contenido, lo que animaría al receptor a "*buscar en concienzudos libros de historia lo poco o mucho que anhela conocer*"[45]. Palma define este proyecto como fruto de su proyecto americanista, lo que supone comprender que su didactismo reside en exhortar el conocimiento de un pasado común que corresponda y sea capaz de integrarse a la nueva comunidad democrática de peruanos.

Etnia y nación: el discurso identitario en las tradiciones

¿Cómo es que el discurso de las élites virreinales limeñas del XVII puede ser el fundamento del nuevo discurso identitario republicano? ¿Cuál sería su potencial para una sociedad que, se asume, debe construirse a partir

45 Palma, Ricardo, *Cien tradiciones peruanas*, XXVIII.

de aspiraciones radicalmente distintas y hasta opuestas? Para responder estas preguntas, resulta necesario definir los alcances y los límites del proyecto escritural de Palma. Como mencioné al inicio de este artículo, gran parte de la crítica palmista ha tendido a referirse a las tradiciones como representaciones edulcoradas y nostálgicas del virreinato peruano. En esa línea, en tanto su búsqueda era la construcción de una identidad nacional, se asumió que su objetivo era la recuperación del virreinato dentro del discurso histórico como época definitoria para la historia peruana. No obstante, esta asunción no ha tomado en cuenta las formas genéricas o discursivas en que se realizó esta fijación de lo colonial. Y es que, según Cortez, la tradición fue en Palma "*una manera, idéntica a la edición documental y a la biografía, de seleccionar el archivo colonial, desde una saludable distancia republicana*"[46]. En ese sentido, el carácter anecdótico de estos relatos no respondía a la concepción del pasado virreinal como todo un conjunto cultural que forma o debía formar parte esencial del *ethos* cultural peruano"[47]. Para el crítico, las tradiciones suponen una "*selección de momentos aislados*". Por tanto, estas serían expresión de un discurso promotor de una peruanidad *a la limeña* y producido desde un enfoque no pasatista, sino que surge en y para la república.

Si bien coincido con el cuestionamiento contra el supuesto carácter nostálgico de estos relatos y con la negación del carácter programático del conjunto que conforman, creo que aún no se ha considerado el potencial que esta discursividad limeña y criolla, derivada de un contexto pre ilustrado, ofrece al proyecto literario de Palma. Quisiera volver a enfatizar la importancia de entender al concepto de "nación" o "patria" criolla como referencia a los grupos beneméritos de la sociedad virreinal. Como señala Mazzotti, hay que concebir que, en el imaginario pre ilustrado, el alcance del concepto de nación era de carácter regional y urbanístico, asociando a una comunidad de individuos que, necesariamente, debían compartir características étnicas y culturales. Los criollos "del Perú" constituían una nación "*diferenciable por sus habilidades, lo que, por supuesto, no implica un afán separatista, sino una distinción de rasgos discretos […] dentro del conjunto de las naciones hispánicas y no hispánicas*"[48]. En las últimas décadas, se han realizado interesantes propuestas académicas sobre los alcances y límites de los discursos identitarios en estos términos; sobre todo, en relación a su duración en el tiempo frente a cambios sociopolíticos tan determinantes como, por ejemplo, la transformación de reinos locales en Estados-nación o, en general, en gobiernos emancipados de una hegemonía monárquica e imperial. Las recientes interpretaciones abogan, así,

46 Cortez, Enrique, *Biografía y polémica,* 189.

47 Ibid., 259.

48 Mazzotti, José Antonio, *Lima fundida*, 4.

por dejar de lado criterios esencialistas (como el biológico y el fisonómico) para definir a un grupo étnico, pues la etnicidad se conforma por elementos variables y no estables en el tiempo.

Según Armstrong, las fronteras étnicas son, ante todo, de carácter actitudinal: sus determinaciones no existen como líneas en un mapa o normas en un libro de reglas, sino en las mentes de los sujetos[49]. Esto permite el mantenimiento temporal y la extensión sociocultural (muchas veces también política) de un discurso identitario étnico, más allá de los cambios políticos y territoriales que se presenten en el camino. Para el crítico, antes que los aspectos materiales, son los símbolos étnicos el factor más significativo, en tanto son los que permiten la persistencia de la identidad étnica dentro del imaginario social que va dirigido a los que se pretende incluir dentro del grupo o nación. Podríamos hablar, así, de símbolos de carácter mítico, que tienen la capacidad de hacer surgir la consciencia de un "destino común" entre los miembros y potenciales miembros: "*common fate is simply the extent to which an episode, whether historical or "purely mythical", arouses intense effect by […] enhancing the salience of boundary perceptions*"[50].

Para autores como Armstrong y Smith, el discurso identitario étnico llega a ser de *longue durée*, en tanto se basa en la elaboración y sostenimiento de un mito "ideológico" que no pide demostrar una afiliación o un antepasado común: "*one can at least trace one's cultural pedigree back to some antique exemplars which, allegedly, embodied the same qualities, values and ideals that are being sought by the 'nation-to-be' today*"[51]. Ya que es posible entender a las élites criollas limeñas como una nación, etnia o patria criolla, esto debe llevar a repensar la pervivencia de su discurso en el contexto republicano posterior. Si el discurso que sostiene y defiende su identidad logró mantener "*una coherencia grupal que permite identificarla como un proyecto explícito y transgeneracional*"[52], es posible negar no solo su carácter pasatista, sino reconocer también su *maleabilidad* y adaptación para la realidad republicana. En ese sentido, mi propuesta concluye atendiendo la necesidad de cambiar el enfoque del estudio sobre el discurso criollo. Como se ha intentado sostener, el análisis debe comenzar a preguntarse sobre qué aspecto o elemento del discurso criollo pervive en la era decimonónica en la que escribe Palma y, en ese sentido, qué mecanismo o contenidos mítico-simbólicos permiten esta continuidad.

49 Armstrong, John Alexander, *Nations before Nationalism*, The University of North Carolina Press, North Carolina, 1982, 8.

50 Ibid., 9.

51 Smith, Anthony D., *The Ethnic Origins of Nations*, Blackwell Publishing, Gloucester, 2005, 147.

52 Mazzotti, José Antonio, *Lima fundida*, 42.

Conclusiones

Este artículo pretendió delinear solo algunas ideas que, primero, permitan entender la complejidad de la representación del pasado virreinal en las tradiciones de Palma y, luego, reconozcan su correspondencia con su comunidad de lectores en tanto sujetos republicanos. La pregunta central fue, entonces, la siguiente: ¿cómo se inserta y qué función tiene la representación de Santa Rosa de Lima en la empresa escritural y de proyección republicana y americanista de Ricardo Palma? Su figura había pretendido ser la encarnación de los valores limeños, del *ethos* cultural de la capital virreinal, según se construyó el discurso de las élites criollas de esta ciudad en el XVII. Palma se valdría de la textualidad hagiográfica y satírica, derivada de este discurso de identidad étnica, para proponer un *ethos* cultural "a la limeña" que puede adaptarse a las nuevas condiciones sociales. Si sabemos, entonces, que el objetivo de la teopolítica imperial criolla sobre Rosa de Lima fue su conversión en un mito, entonces es posible asumir que es este carácter el que le permite a la santa limeña mantenerse como figura legítima e integradora dentro del imaginario decimonónico peruano. En tanto la textualidad virreinal sobre Rosa propicia una correspondencia identitaria en términos étnicos, Ricardo Palma recoge esta empresa identitaria "a la limeña" y extiende su alcance a un contexto democrático y republicano.

Es verdad que, en cierta ocasión, el propio autor describió con orgullo su pertenencia a la bohemia en su juventud. La misión de este colectivo era, según nos dice, la de "*romper con el amaneramiento de los escritores de la época del coloniaje […] soldados de una nueva y ardorosa generación, los revolucionarios bohemios de 1848 a 1860 luchamos con fe, y el éxito no fue desdeñoso para con nosotros*"[53]. Me parece importante finalizar con esta declaración, pues sirve como ejemplo a partir del cual se puede atender a la variedad de percepciones sobre la fundamentación de las tradiciones palmista por parte de la crítica. Si los relatos no son concebidos por unos como contenedores de una visión pasatista y nostálgica de la colonia, estos son vistos por otros como parte de un intento de subversión (a partir del humor de la sátira) de esa época dentro de la historia peruana. Así, este artículo es también un intento para resaltar la necesidad de distanciarnos de una crítica enfocada exclusivamente en las declaraciones autoriales y acercarnos a uno que se valga de ellas, pero centrado en los aspectos discursivos e intertextuales de los textos, atendiendo sus complejidades como también sus limitaciones.

En la introducción a su edición de las *Tradiciones*, Julio Ortega describe

53 Palma, Ricardo, "La bohemia de mi tiempo", *Tradiciones peruanas completas*, 5a. ed., Aguilar, Madrid, 1964, XI.

el poder demostrativo de la tradición como uno que relativiza el propio saber. En ese sentido, esta no es un discurso ideológico, sino uno sobre las ideologías: "*la representación no puede ser vista como una arqueología del saber sino como su reconstrucción. Palma nos demuestra el carácter ideológico de la representación social*"[54]. Siguiendo esta línea, mi propuesta ha sido la de atender al didactismo de las tradiciones para la generación de una identidad colectiva, pero no solo a partir de los dichos de autor, sino también de la presencia efectiva de este discurso en los relatos sobre Santa Rosa. Las tradiciones de Ricardo Palma pueden ser, entonces, entendidas como un puente entre esa comunidad a la que se dirigen y el conocimiento del pasado de la nueva república peruana. Así, a través de su invitación a "*saciar [la] curiosidad despertada por las pistas históricas en la narración*", Rosa de Lima no deja de ser un referente para la configuración de una identidad colectiva en las últimas décadas del siglo XIX, así sea "a la limeña".

54 Ortega, Julio, "Para una lectura crítica de Palma", XXII.

Historias de lo académico y lo popular. Revisión historiográfica del grabado novohispano

Juan Manuel Blanco Sosa
Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec-
Instituto Nacional de Antropología e Historia

El tema de la gráfica en el Antiguo Régimen es de una trascendencia indiscutible dentro del devenir histórico de la humanidad. No es para menos, en gran medida sus condiciones de elaboración propiciaron esa vigencia e importancia, se trata de un procedimiento de relativa asequibilidad y nobleza cuya imagen es producto de la impronta por la superposición de una matriz en un soporte. Tal procedimiento posibilitó la producción de un importante volumen de piezas por tirada, amén de poder volver a utilizar las planchas o placas a razón de su desgaste por el uso. Estas condiciones impactaron de forma considerable al crear una oferta de imágenes inexistente hasta ese momento. Pronto la estampa formó parte de la cotidianidad de la población, ya fuera por su bajo costo económico y asequibilidad; su capacidad comunicativa para distintos estratos sociales; su uso como parte de la devoción personal; o como objeto artístico cumpliendo funciones decorativas colgadas en paredes o pegadas en muebles.

No obstante, resulta curioso que un bien con tales características no haya tenido un impacto de gran trascendencia a los ojos de los historiadores. La revisión historiográfica en torno a esta materia en el caso de México permite ver un desarrollo desigual en comparación con otras disciplinas artísticas. Tal situación se debe a los afanes e intereses de los historiadores del arte, quienes han sido participes de una tendencia global en donde la triada escultura, arquitectura y pintura ha ocupado un lugar preponderante en detrimento de otras disciplinas. El asunto se agrava si advertimos que el interés en óleos y lienzos es mayor.[1] No obstante, ¿qué es lo que se ha escrito sobre

1 Jesusa Vega señala que la historia de la pintura puede entenderse como la historia de su paulatino afianzamiento en detrimento de otras disciplinas. Esto ha llevado a un triunfo

la estampa en México? ¿Cuáles son los discursos imperantes? ¿Qué aspectos de estos impresos se han ponderado y cuáles han sido puestos de lado? Estos cuestionamientos evidencian la importancia de realizar una revisión y de ver de qué se ha hablado en la historia de la estampa en México, específicamente la novohispana. De igual forma, conocer las posibles deudas, en caso de que existan omisiones, y entender el devenir de la misma disciplina al abordar este tema.

La revisión del estado de la cuestión del grabado novohispano nos permite apreciar cuatro momentos que son partícipes del desarrollo de la historia del arte en México y el extranjero. En cada una de estas etapas, está de por medio la construcción de discursos que han condicionado las formas de mirar y apreciar al grabado. En este sentido, proponemos una revisión sincrónica de los textos más representativos para cada periodo, con la consigna de desentrañar cuáles son justamente las categorías de análisis en donde se han estructurado los discursos mencionados, los temas que han destacado y las constantes, y entender la formación y metodología desde donde escribe el historiador del arte[2]. Podemos adelantar que estas edades no necesariamente terminan con el surgimiento de una nueva, incluso, las mismas periodizaciones se pueden superponer como parte de la continuidad de los procesos en la escritura de la historia.

Historias en ciernes

Las primeras menciones que documentaron la existencia del grabado novohispano y decimonónico correspondieron a publicaciones periódicas de mediados del siglo XIX, no hay mayor pretensión que dar a conocer al artífice y la presencia de las estampas dentro de la historia de la imprenta y los repertorios bibliográficos desarrollados[3]. No podemos acusar la falta

---

de este arte al que contribuyeron los historiadores del siglo XX interesados en el coleccionismo. Dentro de los objetos de arte que han sido atesorados históricamente, la pintura ha recibido un tratamiento particular; Vega, Jesusa, "Aproximación al estudio de la pintura antigua española. Estado de la cuestión" en García Sáiz, María Concepción y Gutiérrez Haces, Juana ed. *Tradición estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, UNAM, Fomento Cultural Banamex, A. C., Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito del Perú, México, 2004, 76-77.

2 La selección realizada se ocupa de lo escrito en libros y artículos científicos y de divulgación que a nuestro juicio han abonado al conocimiento en torno al grabado novohispano. Hemos tenido que dejar fuera algunos textos, lo que no debe ser visto en detrimento de los ausentes. Responde a cuestiones de espacio y límites en la realización de este artículo.

3 Como ejemplo podemos mencionar "Apuntes para la biografía de don José Manzo" publicado en *El Museo Mexicano* en 1844, los artículos de Joaquín García Icazbalceta

de interés por parte de los estudiosos en México para realizar las primeras investigaciones. Recordemos que la historia del arte mexicana apenas había tenido su carta de naturalidad en la segunda mitad del siglo XIX, *Diálogos sobre la historia de la pintura en México* de José Bernardo Couto (1803-1862) fue aquella obra primigenia[4]. Le siguió Manuel G. Revilla con *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* de 1893[5]. En estas primeras publicaciones la pintura tuvo una atención particular, como se puede apreciar tan solo con leer el título del trabajo de Couto, se advierte la predilección de este arte en el gusto de los historiadores que ya habíamos adelantado. Debemos de agregar que no se consideró al grabado como un tópico a desarrollar, lo que evidencia el valor que se le dio como objeto histórico y artístico en las obras fundacionales de la historiografía del arte mexicano[6].

Sin embargo, a pesar de haberse realizado las primeras publicaciones sobre arte mexicano, correspondió a los historiadores del libro novohispano y sus repertorios bibliográficos dar el siguiente impulso en los estudios de la estampa, tal y como sucedió con José Toribio de Medina. Este prolífico historiador y bibliógrafo chileno tuvo la oportunidad de recorrer las principales ciudades de América Latina en su papel como diplomático, situación que le permitió el contacto con intelectuales y libreros, acervos bibliográficos y archivísticos, con ello formuló una empresa de registro bibliográfico nunca

---

"Tipografía mexicana" —de 1855 y publicado en 1898— o "Apuntes para la historia del periodismo en México" (1889) de Luis González Obregón; Dallas McLean, Malcolm, "Grabadores mexicanos del siglo XIX", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, no. 1 y 2, 1988, 57. Una mención particular merece el manuscrito del segundo Álbum artístico de Bernardo Olivares Iriarte (1855) sacado a la luz en años recientes. Con una visión acotada, refiere al tema del grabado como una de las labores cultivadas por José Manzo y auxiliar en el aprendizaje de la pintura anterior a la enseñanza académica. Olivares Iriarte, Bernardo, *Álbum artístico*, 1855, http://digitalcollections.smu.edu/cdm/ref/collection/mex/id/804 (Consultado el 15/07/21). Una reseña de este documento en Donahue-Wallace, Kelly, "Otro Álbum artístico de Bernardo Olivares Iriarte", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, no. 105, 2014, 187-214.

4 El libro de Couto escrito en 1862 llegó a las prensas hasta 1889. Recomendamos la edición de Couto, José Bernardo, *Diálogos sobre la pintura en México*, ed. Juana Gutiérrez Haces y Rogelio Ruíz Gomar, CONACULTA, México, (1889), 1995.

5 Revilla, Manuel G., *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno Virreinal*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1893.

6 Sobre la importancia de los libros de Couto y Revilla, recomendamos el estudio de Juana Gutiérrez Haces "El término 'estilo' en la historiografía del arte virreinal". Para esta investigadora, los historiadores mencionados cumplieron un papel fundamental en la construcción de un arte local producto de la fusión europea e indígena, explicado a través de formalismos estilísticos como *churrigueresco* o *ultrabarroco*. Destaca lo fundamental que esto fue en la construcción de una identidad nacional; Gutiérrez Haces, Juana, "El término 'estilo' en la historiografía del arte virreinal" en Eder, Rita ed., *El arte mexicano: autores, temas, problemas*, Fondo de Cultura Económica, Lotería Nacional, México, 2001, 92-102, 113-123.

vista hasta entonces[7]. El capítulo dedicado al libro novohispano tuvo varias etapas que culminaron con la publicación de las ediciones realizadas para los casos de Guadalajara (1904), Oaxaca (1904), Veracruz (1904), Puebla (1908) y México (1909-1912), siendo estas dos últimas las más copiosas y en las que profundizaremos.

La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821) se publicó en 1908 bajo el sello editorial de la Imprenta Cervantes en Chile. En su introducción, dedica escasas dos páginas para formular la primera relación de grabadores del libro poblano sin poder asegurar si alguno de ellos vivió en Puebla, tal es el caso de Miguel Amat. Medina busca establecer el perfil de actividad de los artífices al mencionar su primera y última estampa y algún trabajo de relevancia de acuerdo a su juicio. Comenta que el caso del grabador José de Nava es de gran relevancia "*no sólo por la calidad de sus trabajos, sino especialmente por su número*" siendo, en su opinión, la serie de treinta y tres láminas de santa Rosa de Viterbo su obra más notable[8].

En 1909 se imprimió el primero de ocho tomos de *La imprenta en México*. En dicho libro, José Toribio de Medina incluyó nuevamente una relación de grabadores presentes en ediciones elaboradas en la capital de la Nueva España. A diferencia de lo expuesto en Puebla, echó mano de cuanta referencia tuvo a su alcance con la finalidad de probar que desde el siglo XVI se grababa en la Ciudad de México. Así, mencionó la prohibición para hacer naipes del virrey Luis de Velasco del 31 de noviembre de 1553, o la impresión de "insignias" en sustitución de bulas por el arzobispo Pedro Moya de Contreras en 1575. En cuanto a las técnicas, Medina tiene plena conciencia que durante el siglo XVI se produjeron entalladuras anónimas y excepcionalmente algunas placas de plomo[9]. A partir del siglo XVII, el uso del grabado en cobre y la firma de placas le permitieron hacer las primeras atribuciones de autores. Al igual que lo realizado en el tomo de Puebla, buscó señalar la primera obra en que trabajó cada uno de los artífices que trató, sus trabajos más destacados y la conclusión de su actividad. Cabe mencionar que Medina tuvo especial valoración por Francisco Gordillo, Tomás Suría y Jerónimo Antonio Gil, lo

7 Remitimos al lector al trabajo de Rafael Sagredo y Guillermo González que contextualiza la producción historiográfica de José Toribio de Medina previa a la realización de *La Imprenta de la Puebla de los Ángeles*; Sagredo Baeza, Rafael y González Donoso, Guillermo, "Una experiencia bibliográfica: José Toribio de Medina y su imprenta en la Puebla colonial" en *Bibliographica*2, México, no. 1, 2019, 164-196.

8 Medina, José Toribio de, *La imprenta de la Puebla de los Ángeles*, UNAM-IIB, México, 1991, XLII, XLIV.

9 Medina, José Toribio de, *La imprenta en México*, vol. I, Impreso en casa del autor, Santiago, 1909, CCVIII-CCIX.

que motivó a dedicarles comentarios aparte y con ellos cerrar el apartado[10].

José Toribio de Medina entiende la estampa como "ilustraciones" que acompañan la edición[11], tal situación motivo uno de los grandes méritos de su trabajo: los descriptores físicos del libro. Estas herramientas permiten conocer la ubicación de la calcografía en un tomo, la técnica empleada y en la mayoría de los casos la temática.[12] Aunque Medina está lejano de establecer diferenciaciones entre grabados académicos o populares, es evidente que construye su valoración a partir de un canon academicista al dar un trato particular a grabadores como Gordillo, Suría y Gil en *La imprenta en México*.

Por aquellos años que Medina realizó los tomos restantes de su bibliografía, Vicente de P. Andrade escribió "Datos históricos sobre el grabado y los primeros grabadores en México" (1910) en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística de la República Mexicana*[13]. Sin duda se trata de uno de los primeros artículos dedicado a la estampa, consta apenas de un par de hojas en donde menciona algunos nombres de grabadores y la temporalidad en que estuvieron activos. Años más tarde, Manuel Romero de Terreros publicó el primer estudio monográfico de la historia del grabado novohispano en México. Se trata de *Los grabadores en México durante la época colonial* de 1917[14], en el que realizó una sucinta reseña histórica junto con un listado de grabadores, sus obras y sus fechas de realización[15]. Tuvieron que pasar algunos años para que Romero de Terreros retomara este tema e incorporara los hallazgos de otros historiadores, como veremos más adelante.

Las publicaciones comentadas nos hablan de una historia del grabado que calificamos en ciernes. Se ocupa de reconocer el objeto de estudio, lo registra y formula un primer listado, así como algunos datos sobre los grabadores, pero que no logra consolidar un discurso histórico. Esta etapa reconoce

10 Medina, José Toribio de, *La imprenta en México*, CCXVI-CCXVIII.

11 Medina, José Toribio de, *La imprenta de la Puebla de los Ángeles*, XLII.

12 Cabe mencionar que son contados los casos en los que Medina no conoce la técnica del grabado o la temática de las estampas, las nombra de manera genérica como "alegórica".

13 Andrade, Vicente de P., "Datos históricos sobre el grabado y los primeros grabadores en México" en *Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística de la República Mexicana* IV, México, Quinta época, 1910.

14 Romero de Terreros, Manuel, *Los grabadores en México durante la época colonial*, Antigua Imprenta de Mungía, México, 1917; tenemos noticia de que una segunda edición ampliada realizada un año más tarde; Romero de Terreros, Manuel, *Los grabadores en México durante la época colonial*, Oficina de la Secretaría de Hacienda, Departamento de Comunicaciones, México, 1918.

15 Malcolm Dallas McLean señala que esta obra fue producto de un concurso realizado por la Biblioteca Nacional de México en 1915; Dallas McLean, Malcolm, "Grabadores mexicanos del siglo XIX", 59.

en el artista como el primer tópico inscrito dentro del discurso, situación que no debe de extrañarnos. Históricamente, en Occidente, el autor ha sido un tema predilecto dentro de los estudios sobre arte a partir de la revaloración que hicieran las clases pudientes en la Edad Moderna[16].

La profesionalización de la historia del arte y lo académico como medida de valoración

En los albores del siglo XX, El Ateneo de la Juventud fue un semillero importante de pensadores que reaccionaron frente al positivismo imperante durante el Porfiriato. Una de sus preocupaciones fue conocer las características de la cultura mexicana, situación que los llevó a una reconciliación con el pasado virreinal desdeñado por los gobiernos liberales del siglo XIX. En este contexto, los primeros estudiosos del llamado "arte colonial" se hicieron presentes destacando Manuel Toussaint. Más allá de su amplia producción historiográfica, este historiador tuvo el mérito de haber establecido la cátedra de historia del arte en la UNAM en 1934, misma que dio pie a la fundación del Laboratorio de Arte en 1935. Este organismo que se vislumbró como "*un "centro coordinador y autorizado", capaz de llevar adelante la tarea de enfrentar una "historia de nuestras artes plásticas* [que] *está por hacerse*"[17]. El Laboratorio, más tarde Instituto de Investigaciones Estéticas, se convirtió en una de las principales entidades dedicadas al arte en Latinoamérica, fue un semillero para la formación de historiadores del arte.

En este contexto, Francisco Pérez de Salazar sacó a la luz *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles* en 1933, primer estudio monográfico dedicado a la estampa poblana[18]. Fue realizado bajo el sello de Editorial "CVLTVRA" propiedad de Agustín Loera y Chávez, conocido por publicar estudios de la emergente historia del arte en México. Pérez de Salazar fue un abogado poblano de una de las familias de vieja raigambre en la localidad, destacó por sus pioneros estudios monográficos de arte poblano y por suscribir el fenómeno artístico en un discurso histórico[19].

16 Galí Boadella, Montserrat, *Estampa popular. Cultura popular*, BUAP, México, 2007, 102.

17 Manrique, Jorge Alberto *Manuel Toussaint. 1890-1955*, https://www.acadmexhistoria.org.mx/pdfs/members_previous/res_manuel_toussaint.pdf (consultado el 20-11-2020).

18 Pérez de Salazar, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, CVLTURA, México, 1933. La ciudad de Puebla fue la segunda en Nueva España en contar con el beneficio de la imprenta (1640), situación que propició a la postre la fabricación y comercio de placas y planchas en la localidad.

19 Principalmente es recordado por Pérez de Salazar, Francisco, *Historia de la pintura en*

En *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, Pérez de Salazar plantean una naciente historia del arte que de manera cronológica da cuenta de los principales hitos de la gráfica en Puebla. Para el autor es imposible no hablar de la estampa en el contexto del desarrollo de la imprenta, como un *auxiliar* que "*sólo ya en el siglo XVIII, al amparo de la devoción de los fieles, se sabe con certidumbre que se grabaron láminas de diversos santos, y de imágenes más o menos veneradas, para surtir al comercio piadoso de la Nueva España*"[20]. Sus principales aportes se deben al rescate de imágenes y al trabajo en archivo. De esta forma, a partir del hallazgo de una talla dulce del escudo del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz de 1694, pudo esclarecer que el grabador Miguel Amat fue poblano[21], procedencia que Medina no logró resolver[22]. En cuanto al trabajo en archivo, Pérez de Salazar buscó dar respuesta a la fecha de fallecimiento de José de Nava con la localización de tres partidas de defunción de homónimos del famoso grabador[23]. La importancia del trabajo de Pérez de Salazar es incuestionable para hablar del grabado poblano, marcó la directriz para futuras publicaciones y gran parte de sus planteamientos siguen vigentes[24].

Bajo el sello de Ediciones de Arte Mexicano se publicó en 1948 *Grabados y grabadores en la Nueva España* de Manuel Romero de Terreros[25], libro que replanteó su investigación de 1917. De acuerdo con la nota preliminar, buscó realizar una segunda edición a su primer trabajo, sin embargo, a la luz de nuevos datos y al ser tantas las correcciones, la obra resultó ser una nueva[26]. El texto consta de un breve recuento histórico dividido en tres partes en donde aborda la introducción del grabado en el siglo XVI, el uso de la talla dulce y la primera clasificación que de estampas novohispanas[27]. Dedica la mayor parte

Puebla, ed. Elisa Vargas Lugo, UNAM-IIE, México, 1963.

20 Pérez de Salazar, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles*, 638-639.

21 Pérez de Salazar, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles,* 655.

22 Medina, José Toribio de, *La imprenta de la Puebla de los Ángeles*, XLII.

23 Pérez de Salazar, Francisco, *El grabado en la ciudad de Puebla de los Ángeles,* 677.

24 Ejemplo de esto es *Las artes gráficas en Puebla* (1960) de la autoría de José Miguel Quintana. Este historiador, formado por la generación de estudiosos universitarios que estamos comentando, retoma parte de la información de Pérez de Salazar y diferencia etapas en la realización y uso de grabados. Su visión de lo "gráfico" es mucho más amplia al trabajo con entalladuras, tallas dulces o litografías; incluye apartados sobre códices mesoamericanos y virreinales, imprenta, fotografía y periodismo; Quintana, José Miguel, *Las artes gráficas en Puebla*, Antigua Librería Robredo, México, 1960.

25 Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Ediciones de Arte Mexicano, 1948.

26 Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, 1.

27 La clasificación establecida por Romero de Terreros es: a) Frontis; b) estampas religiosas; c) Retratos; d) Escudos de armas; e) Planos y vistas; f) Funerales; g) Alegorías; y h)

del tomo a la reproducción de estampas que estudió, incluyó tanto entalladuras como placas de cobre. A partir de este corpus establece su propia nómina de grabadores, misma que es completada con los datos que posee del artífice.

En cuanto a sus valoraciones, Romero de Terreros considera que el grabado en Nueva España nunca alcanzó lo hecho en Europa, siendo a veces primitivo, bárbaro, aunque casi siempre interesante. En su opinión, solamente se dieron destellos de genialidad hasta finales del siglo XVIII, con artistas como Gil, Fabregat y Suría[28]. Llama la atención que aquello que calificó como buen grabado, corresponde a lo realizado en la Academia de San Carlos y el gusto que esta institución marcó. A partir de este centro de enseñanza, se creó una norma y aprecio de lo elaborado por sus maestros y alumnos que advertimos desde Toribio de Medina. La siguiente propuesta historiográfica confirma esta norma.

Bajo el sello de la Imprenta Universitaria, en 1948 se publicó Arte colonial en México de Manuel Toussaint. Esta obra se pensó como un eslabón en un proyecto de historia general del arte iniciado por Salvador Toscano y su *Arte precolombino de México y de América Central* (1944)[29]. Responde a una práctica historiográfica que desde mediados del siglo XIX se ocupó de la escritura de las historias nacionales. Ignacio del Río menciona que se originó frente a la necesidad de sustentar a una nación en proceso de constitución, situación a la que responde la producción historiográfica de Toussaint surgida en el contexto del Estado emanado del movimiento armado de 1910[30]. Del Río agrega que estas historias son reduccionista, sintéticas, selectivas y generalizadoras a favor de algo que ha denominado *centralismo historiográfico*[31]. En *Arte*

Varios; Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, 10.

28 Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, 14.

29 Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, UNAM, México, 1983, IX. El proyecto de una historia general del arte en México fue concluido en 1952 con el estudio de los siglos XIX y XX de Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 2 vols., UNAM-IIE, México, 2001.

30 Toussaint es recordado como docente en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin embargo, hay que resaltar su papel como funcionario en los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana, desde bibliotecario en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología en 1914, hasta director de la oficina de Monumentos Coloniales del INAH de 1945 a 1955. Una relación de los cargos que ocupó en Manuel Toussaint Ritter, Archivo de Personal del INAH, Ciudad de México, Archivo de concentración, Expediente 65, s/f.

31 Para Del Río todas las partes de un todo caben en esta historia totalizadora pero no por sus diferencias, sino por aquello que presentan en común. Estos relatos sacrifican las particularidades y buscan que todo proceso histórico sea paralelo, parejo y sincrónico a lo largo y ancho del país; Del Río, Ignacio, "De la pertinencia del enfoque regional en la investigación histórica sobre México", *Vertientes regionales de México Estudios históricos sobre Sonora y Sinaloa (siglos XVI-XVIII)*,2016,http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/

colonial en México el discurso está construido a partir de los autores, su biografía y una sobre valoración del mérito artístico de las piezas abordadas. Estas últimas son contextualizadas desde una visión eurocentrista de la historia.

En el tema del grabado, Toussaint ofrece una visión sintética y sucinta, sólo en la parte final del libro le dedica un espacio mayor al tema de la Academia de San Carlos[32]. En su opinión, la estampa en Nueva España tuvo cabida tras el establecimiento de la imprenta en el siglo XVI frente a la necesidad del uso de la imagen en las ediciones y como piezas sueltas; primero traídas de Europa para luego producirlas en talleres novohispanos destacando las de Juan de Ortiz[33]. Al hablar de la "xilografía", menciona que tuvo importantes representantes en Europa como Durero o Holbein, sin embargo, "*se implanta en la Nueva España más modestamente, pero no es menos interesante como producto de un mismo incentivo*"[34]. Del grabado en cobre, tiene presente sus variantes en buril y aguafuerte[35]. Sobre los siglos XVII y XVIII, comenta que se continuó empleando el grabado en madera para ornatos pequeños de libros, simultáneamente se desarrolló el grabado en lámina al que califica que raya en lo "popular" y que "*no podemos dejar de reconocer que distan mucho de la perfección*"[36]. Considera que fue hasta la fundación de la Academia de San Carlos que la situación cambió cuando "*se introdujo la delineación correcta y la técnica*".[37]

Los tres textos comentados bien reflejan los afanes de esta generación por contribuir a una historia del arte en México que, como hemos dicho, se encontraba en su camino de la profesionalización: ya fuera a partir de estudios monográficos, que buscaban desde establecer periodizaciones hasta clasificación de estampas; o en una historia general del arte en México, caracterizada por ser reduccionista y generalizadora. En todo caso, en los autores tratados hay una valoración de la calidad del grabado a partir del canon establecido por la Academia de San Carlos.

vertientes/04_09_capituloVIII_pertinencia.pdf (Consultado el 10/11/2020).

32 Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, 214-216.

33 Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, 248. Los estudiosos de la época mostraron interés en este grabador. En principio, por ser el autor de la imagen novohispana más antigua que se conocía (1572) y por ser el artífice de una estampa de la Virgen del Rosario considerada herética; Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, 11.

34 Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, 248.

35 Toussaint dedica un espacio para referir en qué consistieron las técnicas de estampación. Llama la atención tal situación, nos hace pensar que para el historiador fue un tópico importante al estar en ciernes la historia de la gráfica en México; *ibid.*

36 Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, 249.

37 *Ibid.*

La renovación discursiva

A partir de los años setentas del siglo XX, una nueva generación de historiadores participó en la vida académica atesorando el conocimiento de quienes les antecedieron e incorporando las enseñanzas provenientes del extranjero. Esta conjunción de saberes permitió hacer frente a viejas preguntas con nuevas respuestas. Los trabajos de Eduardo Báez y Montserrat Galí son una muestra de la renovación en el tema con aportaciones que han teorizado sobre los usos de la estampa y aspectos formales y de composición en la imagen. De igual forma, la Academia de San Carlos ha sido del interés de esta generación de historiadores, en donde el tema del grabado ha destacado como parte de las disciplinas ahí impartidas.

Sobre esta institución, el trabajo de Eduardo Báez Macías ha sido el más constante. Este historiador del arte se formó en la UNAM y estuvo adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas. Dedicó su labor al estudio de diversos ámbitos como: la orden Carmelita, la arquitectura hospitalaria y militar, entre otros. Sin embargo, dentro de su trayectoria destaca lo realizado sobre la Academia de San Carlos[38], específicamente las guías que hizo de su archivo. Este trabajo realizado en distintas etapas, dio continuidad a lo emprendido por Justino Fernández para los años 1781 a 1800[39], y se conformó por un total de seis volúmenes que registran documentación que va de 1801 a 1919[40]. La aproximación a este núcleo documental le permitió tener una visión general del devenir de la institución y en donde el grabado se hizo

38 La Academia de San Carlos fue tema recurrente para muchos investigadores durante los tres primeros tercios del siglo XX, dentro de las publicaciones realizadas tenemos: Brown, Thomas, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, 2 vols., Secretaría de Educación Pública, México, D.F., 1976; Carrillo y Gariel, Abelardo, *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España*, s/ed., México, 1939; Charlot, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, University of Texas Press, Austin, Texas, 1962; Estrada, Genaro, *Algunos papeles para la historia de las bellas artes en México: Documentos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid relativos a la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México durante el siglo XIX*, Universidad de la Habana, Habana, 1938; Fernández, Justino, *El Grabado en Lámina en la Academia de San Carlos de México, durante el siglo XIX*, Imprenta Universitaria, México, 1938.

39 Fernández, Justino, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1781-1800*, UNAM-IIE, México, 1969.

40 Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1801-1843*, UNAM-IIE, México, 1972; Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1844-1867*, UNAM-IIE, México, 1976; Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1867-1907*, UNAM-IIE, México, 1993; Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1781-1910*, UNAM-IIE, México, 2003; Báez Macías, Eduardo, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos: 1910-1914*, UNAM-IIE, México, 2014; y Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1915-1919*, UNAM-IIE, México, 2019.

presente desde sus fuentes primarias.

Derivado de este esfuerzo, en 1974 publicó *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, editado por el Departamento del Distrito Federal, antiguo órgano de gobierno de la hoy Ciudad de México, y el artículo "La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio" en las memorias del VII Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1985[41]. Estos trabajos podemos verlos como una primera etapa en el estudio del tema.

En 2009 publicó *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes* (*Antigua Academia de San Carlos). 1781-1910*, estudio monográfico de gran alcance que cierra los trabajos previos sobre el tema. La información aportada nos permite ver las circunstancias en las que se fundó la institución a partir de la iniciativa del grabador Jerónimo Antonio Gil y su desarrollo durante el siglo XIX hasta 1910[42]. Con respecto al grabado, el autor discurre sobre su reivindicación como arte liberal, aspecto que no había sido tratado antes. Menciona que en los primeros estatutos de la Academia de San Fernando no se le equiparó a la par que las demás disciplinas, no fue hasta la reforma de 1757 que se le consideró hermano de la pintura, escultura y arquitectura. En su opinión hay una serie de factores a favor de la reivindicación del grabado: fue un arte del gusto de Carlos III al grado de llegar a ser practicante; el hecho de que Gil fue grabador pudo haber impactado de forma positiva como promotor de la Academia y más tarde como director; por último, el embrión de San Carlos fue una escuela de grabado[43].

Entre la publicación de sus guías e *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes* existe un trabajo fundamental para entender la enseñanza y conocimientos impartidos en la Academia, se trata de *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran* (2001) [44]. El tomo además de la transcripción y facsímil

41 Báez Macías, Eduardo, *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, DDF, México, 1974; y Báez Macías, Eduardo, "La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio" en *Las academias de arte. VII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, UNAM-IIE, México, 1985.

42 Destacamos la claridad del autor al describir los procesos que se llevaron a la fundación de la Academia, situación que quedó poco precisa en el texto de Toussaint. Menciona tres etapas: Escuela de Grabado (1778-1881), Escuela Provisional de Bellas Artes (1781-1782) y Real Academia a partir de 1783. Son de relevancia los apéndices con los listados de directores y profesores, planes de estudio y los facsímiles de los Reales Estatutos de 1784 y la Instrucción Reservada de 1784; Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos). 1781-1910*, UNAM-ENAP, México, 2009, 22.

43 Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, 29.

44 Báez Macías, Eduardo, *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, UNAM-IIE, México, 2001.

del libro de Audran, consta de un estudio introductorio de Báez en el que logra retratar varias facetas de la personalidad de Gil, desde lo administrativo y lo educativo —como gestor, docente y director de San Carlos— a lo artístico —como grabador de lámina y en hueco[45]. Báez destaca su labor como grabador en talla dulce —en la Metrópoli y la Ciudad de México— cuyos trabajos califica de buenos, lo que le dio notoriedad ya que principalmente fue grabador en hueco. La publicación enfatiza la importancia del dibujo y su enseñanza, tales afanes se constatan al haber sido la traducción de Audran un apoyo en la enseñanza de las proporciones del cuerpo humano.

Como parte de los trabajos de Báez Macías sobre grabado[46], hay que destacar su entrega en la enciclopedia de Historia del Arte Mexicano de editorial Salvat[47]. Esta obra resulta importante para cualquier revisión historiográfica del arte en México, están presentes dos generaciones de historiadores del arte: la que tuvo como mentores a Toussaint y sus colegas y una más joven, la de universitarios de los años setentas ya mencionada. Así mismo, fue un gran esfuerzo de divulgación que reconoce en el objeto artístico una fuente de información que permite conocer valores y aspiraciones de una época[48].

El capítulo de Báez en este proyecto se tituló "El grabado durante la época colonial" y tiene dos aspectos que destacamos. Primeramente, el autor abona al tema de las periodizaciones en la historia del grabado novohispano. Así, el S. XVI corresponde a una primera época de predominio del grabado en madera cuyas imágenes se caracterizaron por figuras y paisajes ingenuos. La segunda etapa abarcó del siglo XVII a las tres cuartas partes del XVIII y correspondió a la introducción y el predomino del grabado en metal. La tercera y última, inicia con Jerónimo Antonio Gil y la creación de la Academia de San Carlos en 1783 y termina en 1821 con la consumación de la

45 Báez no desliga el aspecto personal que entremezcla con la labor profesional de este grabador. Temas como su testamento, el recurso económico y patrimonial que logró conseguir y el hecho de que su esposa se hubiera negado a acompañarle a Nueva España son un ejemplo; Báez Macías, Eduardo, *Jerónimo Antonio Gil*, 31-39.

46 Dentro de la producción historiográfica de Eduardo Báez, existe una publicación en coautoría sobre las portadas de algunos libros del fondo de origen de la Biblioteca Nacional. No hemos querido ahondar porque refiere a publicaciones extranjeras; Báez Macías, Eduardo y Puente León, Judith, *Libros y grabados del fondo de origen de la Biblioteca Nacional*, 2 vols., México, UNAM, 1988-89.

47 La primera edición se realizó en 1982 y se publicó como fascículos y tuvo dos reimpresiones en 1983 y 1984. En 1986 se hizo una nueva edición en donde se actualizó la información de varios capítulos y salió a la venta en un formato de 16 tomos; Manrique, Jorge Alberto, "Presentación" en Manrique, Jorge Alberto, ed., *Historia del Arte Mexicano*, 16 vols., Salvat, SEP, México, 1986, 1:3.

48 Manrique, Jorge Alberto, "Presentación", 1-2.

Independencia[49]. El segundo punto refiere al análisis formal de la imagen, realiza valoraciones sobre la calidad de algunos grabadores y destaca sus rasgos particulares[50]. Por otra parte, al hablar del siglo XVIII y mencionar la pervivencia de la xilografía, destaca una serie de grabados en madera cuya imagen está trazada dentro de un óvalo y enmarcadas en un rectángulo. Dado que son trabajos anónimos, Báez nombró al artífice "Maestro del Óvalo"[51]. Aunque este texto no deja de ser una historia general, no debemos de olvidar que es un trabajo de divulgación con logros importantes.

Como parte de la renovación historiográfica en el tema del grabado, debemos de hablar de Montserrat Galí Boadella y sus trabajos sobre estampa popular. Su labor comenzó a partir de su tesis de maestría sobre el grabado popular catalán de la primera mitad del siglo XIX[52]. Dicha investigación fue el germen para establecer una metodología y propuesta de estudio para la estampa popular novohispana y del México decimonónico[53].

Sus primeras publicaciones salieron a la luz en la década de los ochentas del siglo XX, sin embargo, la mayoría están agotadas y son de difíciles consulta. Tal situación quedó remediada con la edición de *Estampa popular. Cultura popular* en el 2007[54], donde recogió varios de estos textos y alguno de ellos inédito. Tal es el caso del artículo "Estampa popular, literatura popular: del *Bois Protat* a José Guadalupe Posada" de 1985, en el que resume la historia del grabado popular europeo, su vínculo con las estampas novohispanas y sus alcances como antecedente de la producción gráfica de José Guadalupe Posada[55]. Complementan el trabajo una serie de ensayos que versan sobre

49 Báez Macías, Eduardo, "El grabado durante la época colonial" en Manrique, Jorge Alberto, ed., *Historia del Arte Mexicano*, 16 vols., Salvat, SEP, México, 1986, 8:1191.

50 Un ejemplo de esta situación es el caso del poblano José de Nava. Báez califica sus estampas como las mejores por tener un dibujo correcto y ejecución impecable; Báez Macías, Eduardo, "El grabado durante la época colonial", 1205.

51 Báez Macías, Eduardo, "El grabado durante la época colonial", 1204.

52 Esta tesis se presentó en 1976 en la Universidad de Zagreb (Croacia) e hizo uso de la comunicación visual y la historia del arte como enfoques metodológicos. Logra establecer géneros, temas, tipologías y recursos formales en el grabado popular catalán del siglo XIX; Galí Boadella, Montserrat, *Imatges de la Memòria. El gravat popular a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX*, Alta Fulla, Barcelona, 1999.

53 La propuesta desarrollada por Montserrat Galí da continuidad a una tradición historiográfica surgida de los estudios de impresos populares catalanes realizados entre los años treinta y setenta del siglo pasado por autores como Joan Amades, Pau Vila, J. Colominas y Agustí Duràn i Sanpere.

54 Montserrat Galí Boadella, *Estampa popular. Cultura popular*, BUAP-ICSyH, México, 2007.

55 El tema de Posada ha sido estudiado por esta investigadora en más de una ocasión. Además del artículo comentado, en este mismo libro se encuentra "El proceso de mitifica-

temas como la cultura popular, el folklor y su relación con el grabado. En particular destacamos dos: "La historia del arte frente al arte popular" que se ocupa del mencionado "arte popular" y la discriminación sufrida frente al canon artístico occidental forjado desde el Renacimiento; y "La estampa religiosa en México como fuente para la historia de la Iglesia" donde la autora señala que el estudio de estas imágenes no sólo abonan al conocimiento de la historia del arte, constituyen un material imprescindible para la historia de la Iglesia, las ideas y las mentalidades. De igual forma establece definiciones, tipologías, y su devenir en el tránsito de los siglos XIX y XX.

La estampa popular novohispana es el último libro de Montserrat Galí escrito hasta el momento sobre grabado virreinal[56]. Este trabajo tiene un antecedente en la exposición homónima realizada de manera itinerante en el Museo Nacional de la Estampa en la Ciudad de México (2004); el Museo Taller Erasto Cortés de Puebla (2007); y el Instituto de Artes Gráficas, en Oaxaca (2007). En dicha publicación están presentes los aportes de sus investigaciones sobre el grabado popular catalán y europeo con la finalidad de dar razón de lo hecho en la Nueva España. Este trabajo explica generalidades como las características de la literatura de corte popular y los rasgos formales de las imágenes ahí presentes. Aborda temas de índole comercial y de circulación como el tráfico entre Sevilla y América, en principio sólo realizado por los comerciantes hispalenses beneficiados por el monopolio portuario. Sobre las estampas presentes en los impresos, advierte una alta circulación de planchas y grabados lo que ocasionó que pueda haber en largos periodos de tiempo figurillas repetidas[57]. Asimismo, señala cuales fueron los temas y géneros presentes en las estampas novohispanas y una tesis importante respecto a este tipo de imágenes: el carácter popular de la estampa no está definido por

---

ción de José Guadalupe Posada" donde se cuestiona que el trabajo de este grabador fuera producto de su genialidad artística y no como continuador de una larga tradición originada durante el periodo virreinal y la cultura popular europea. Además, cuenta con el ensayo "José Guadalupe Posada. Tradición y modernidad en imágenes" (2006), donde estas ideas quedaron concretadas. Aunque el tema de este grabador rebasa los límites de este trabajo, hemos querido mencionar estas lecturas ya que permiten ver el impacto que la estampa novohispana tuvo en la cultura mexicana y el conocimiento que proporciona su estudio. Galí Boadella, Montserrat, "José Guadalupe Posada. Tradición y modernidad en imágenes" en Lebero Stals, José y Renverté, Ramón ed., *Posada. El grabador mexicano*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, España, 2006, 45-67.

56 Galí Boadella, Montserrat, *La estampa popular novohispana*, Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, IAGO, Biblioteca Francisco de Burgoa, Fundación Alfredo Harp Helu, Fundación Manuel Toussaint A. C., México, 2008.

57 La autora advierte que la repetición de figurillas no debe acusar un criterio de originalidad en el sentido que el arte contemporáneo establece; Galí Boadella, Montserrat, *La estampa popular novohispana*, 51.

la temática misma de los impresos, estos pueden tratar de materias cultas que a su vez hagan uso de grabados "populares"[58]. Particulariza en los temas de la estampa religiosa y profana. De la primera señala su función social como mediadora entre los mundos espiritual y terrenal, lo que le permite establecer tres tipos en función del uso: protección, devoción y peregrinación.[59] Sobre la estampa profana señala su uso en los romances, relaciones, noticias y emblemática en donde se realza nuevamente como cohabitan temáticas cultas dentro de la estampa popular[60].

La renovación desde el extranjero

El grabado novohispano no ha pasado inadvertido para los investigadores de otros países, particularmente durante el siglo XXI se han dado contribuciones destacadas. Como herederos de culturas visuales y académicas distintas a la mexicana, han contribuido con estudios donde abordan datos biográficos de artífices, relaciones laborales, usos de la imagen y convenciones formales e iconografías, por mencionar algunos ejemplos.

Primeramente tenemos a Kelly Donahue-Wallace, cuyas investigaciones se centran en la historia y función de las estampas novohispanas del siglo XVIII. Esta investigadora es doctora en historia del arte por la Universidad de Nuevo México, para optar por este título en el 2000 presentó la tesis "Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800" [61]. A esta disertación se suma una nutrida producción historiográfica, misma que es posible agruparla en tres rubros: a) datos de carácter biográfico/artístico de grabadores de la Ciudad de México en el siglo XVIII; b) convenciones en retratos de monjas y religiosos y meta imagen; c) el grabado en la Real Academia de San Carlos, en particular la labor de Jerónimo Antonio Gil[62].

58 Galí Boadella, Montserrat, *La estampa popular novohispana*, 63.

59 Galí Boadella, Montserrat, *La estampa popular novohispana*, 69-70.

60 Galí Boadella, Montserrat, *La estampa popular novohispana*, 88.

61 Donahue-Wallace, Kelly, "Prints and Printmakers in Viceregal Mexico City, 1600-1800", Tesis doctoral, University of New Mexico, 2000. Desafortunadamente no fue posible consultar este trabajo, no obstante, sus artículos publicados permiten conocer sus líneas de investigación, metodologías utilizadas y aportes realizados a la historia del grabado novohispano.

62 A este recuento sumamos el artículo sobre los grabados de la Biblioteca Palafoxiana, se trata del estudio de un caso por tanto queda fuera de la clasificación propuesta. Sin embargo, no hemos querido dejar de mencionar la sugerente lectura que hace sobre estas vistas, remitimos al lector a: Donahue-Wallace, Kelly, "Los grabados de la Biblioteca Palafoxiana en La Ilustración" en Garone Gravier, Marina ed., *Miradas a la cultura del libro en Puebla. Bibliotecas,*

Como parte del primer grupo tenemos el artículo "Printmakers in Eighteenth-Century Mexico City", en donde a partir de registros matrimoniales y procesos inquisitoriales, Donahue-Wallace aporta nuevos datos sobre los grabadores Francisco Sylverio, José Mariano Navarro, José Benito Ortuño y Manuel Galicia de Villavicencio —información que no había sido actualizada desde el texto de Romero de Terreros en 1948. Las fuentes consultadas revelan datos sobre la condición étnica/racial, lugar de nacimiento, vínculos entre grabadores e impresores, comitentes y encargos, ubicación de talleres, escolaridad, censura, participación de las cónyuges en los procesos productivos, comercialización y labores en el ejercicio del oficio[63].

De igual manera, Donahue-Wallace recurre en "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos" al mismo tipo de fuentes que en el anterior artículo, abona al tema de las labores del grabador y la realización de estampas. Su estudio permite ver como catorce grabadores del siglo XVIII controlaron la talla de placas e impresión, dato de gran importancia ya que se desconocían detalles de la producción[64]. El artículo trata otros aspectos como el estatuto del oficio y la conciencia de artistas que forjaron a partir del uso de los términos *fecit, sculpsit* o *invenit* en la firma de la estampa[65]. Sobre la elaboración y comercialización de los grabados, ya fueran producidos como piezas sueltas o por encargos de particulares, considera que aún son pocos los datos y que tendría que ahondarse más[66]. Igualmente, se desconoce sobre los grabados para libros y las relaciones comerciales y de producción entre impresores tipográficos y de estampas a pesar del avance en la investigación

tipógrafos, grabadores, libreros y ediciones en la época colonial, Educación y Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, UNAM, Puebla, 2012, 355-377.

63 Donahue-Wallace, Kelly, "Printmakers in Eighteenth-Century Mexico City: Francisco Sylverio, José Mariano Navarro, José Benito Ortuño, and Manuel Galicia de Villavicencio", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, no. 78, 2001, 221-34.

64 Tradicionalmente se ha creído que el grabador goza de una potestad como autor de la estampa al ser responsable de tallar, cortar la placa o realizar el dibujo a grabar. Sin embargo, a partir los estudios de Timothy Riggs para el caso de Amberes, Donahue-Wallace reflexiona que fue el impresor quien tomó el control de toda la producción; Donahue-Wallace, Kelly, "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos" en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, 290-291.

65 La circulación de una copia del tratado de Manuel Rueda "El arte de grabar en cobre" (1761) y la realización de eventos que propiciaran la discusión de temas teóricos, son testimonios de los conocimientos atesorados y la valían que daban a al oficio del grabador; Donahue-Wallace, Kelly, "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos", 291.

66 Donahue-Wallace, Kelly, "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos", 294-295.

sobre las imprentas de la Ciudad de México[67]. Finalmente, aborda el lento cambio estilístico entre el arraigado barroco y el neoclasicismo que incidió tanto en grabadores externos a la Academia de San Carlos como en sus egresados. Considera que la recurrencia a la tradición barroca fue parte de la afirmación de los artífices como miembros de un ambiente artístico en la Ciudad de México. Al darse la transformación a favor de la estética neoclásica, se hizo no como alineación al estilo oficial, sino, para demostrar modernidad y sensibilidad a los cambios estilísticos[68].

En el grupo de trabajos que se ocupan de las convenciones y tipificaciones en retratos de monjas y religiosos debemos de mencionar los artículos "Bajo los tormentos del tórculo: Printed Portraits of Male and Female Clergy in Eighteenth-Century New Spain" y "Saintly Beauty and the Printed Portrait" [69]. A partir del estudio de retratos en las biografías de clérigos y monjas del siglo XVIII, Kelly Donahue establece modelos y convenciones utilizados por los artífices. Advierte diferencias a partir del género, en el caso de los clérigos observa que: se representan de acuerdo a su jerarquía eclesiástica o después de su muerte; y aparecen en su madurez intelectual rodeados de símbolos que aluden a su ministerio. Por su parte, los retratos monjiles promueven valores acordes con su vocación monacal. Se advierte la diferencia social entre las distintas órdenes religiosas como la humildad de las clarisas y capuchinas en oposición con la opulencia de las dominicas, concepcionistas o jerónimas[70]. Asimismo, las imágenes de monjas fueron agraciadas de una belleza genérica e idealizada a causa de su renacer como esposas de Cristo[71]. No obstante, aduce una cuestión práctica, algunos de los grabados fueron realizados a partir de lienzos de profesión, con lo que se entiende la juventud de las modelos. Caso contrario el de los clérigos, los signos de la edad y vejes

67 Donahue-Wallace, Kelly, "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos", 295-296.

68 Donahue-Wallace, Kelly, "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos",295-297.

69 Donahue-Wallace, Kelly, "Bajo los tormentos del tórculo: Printed Portraits of Male and Female Clergy in Eighteenth-Century New Spain", *Colonial Latin American Review* 14, EE. UU, no. 1, 2005, 103-135; Donahue-Wallace, Kelly, "Saintly Beauty and the Printed Portrait", *Aurora. The Journal of the History of Art*, 2007, https://www.academia.edu/9268519/Saintly_Beauty_and_the_Printed_Portrait (Consultado el 2/12/2020).

70 Para aquellas religiosas que se hubiesen desempeñado como autoridad, les era permitido el uso de convenciones de representación propias de los hombres y la masculinización de la religiosa. Donahue-Wallace, Kelly, "Bajo los tormentos del tórculo", 107, 117-118.

71 Donahue-Wallace, Kelly, "Bajo los tormentos del tórculo", 122. Este punto es profundizado a partir de los texto de sor María de Jesús de san Ignacio y santa Teresa de Jesús; Donahue-Wallace, Kelly, "Saintly Beauty and the Printed Portrait", 13-14.

se utilizaron para realzar su condición de venerables[72].

Dentro de las convenciones señaladas por Donahue-Wallace tenemos el uso de marcos simulados cuyos límites podían ser superados y colorar atributos del representado por fuera. Los retratados aparecen en tres cuartos, ya sea en medio o busto completo en un interior y escenarios indeterminados, con elementos para indicar su dignidad, cargo u oficio. Fue recurrente el uso de cajas de texto al pie de la imagen para indicar el nombre, corporación, logros, fecha y edad al fallecer, por citar algunos datos[73].

Finalmente, el artículo "Picturing Prints in Early Modern New Spain" aborda el tema de la meta imagen para el caso del grabado novohispano[74]. La autora ubica la representación de estampas religiosas en escenificaciones de interiores en entornos de pobreza. Tal situación permite al espectador reconocer de forma inherente valores, estatus social o económico, religiosidad e identidad corporativa, por citar algunos casos. La autora señala que a pesar del poco costo de estos impresos y materialidad efímera contribuyeron al bajo estatus de estas impresiones, no fueron vistos como sustitutos menores[75].

En cuanto a las publicaciones referentes al grabado en la Real Academia de San Carlos y a la figura de Jerónimo Antonio Gil, primeramente mencionamos el artículo "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810" que se originó como un apartado de su tesis doctoral[76]. A partir de los expedientes del archivo de la Academia de San Carlos, Donahue-Wallace estudió los grabadores de esta institución y la percepción que se tenía de la talla dulce desde la fundación de este centro educativo (1783), hasta el estallido de la guerra de Independencia en 1810.

Sobre este punto, al estudiar las asignaciones económicas o pensiones que dispuso la Academia para la manutención del alumnado, evidenció el valor que se tuvo del grabado en aquel momento. En tanto todas las disciplinas impartidas tuvieron designados cuatro beneficiados, sólo hubo dos para cada variante de grabado[77]. Sin embargo, el tema de la jerarquización de este arte con respecto de las otras impartidas en la Academia no se agota. A pesar de la importancia que tuvo la talla dulce desde la fundación de San Carlos, su

72 Donahue-Wallace, Kelly, "Bajo los tormentos del tórculo", 120, 122.

73 Donahue-Wallace, Kelly, "Bajo los tormentos del tórculo", 113-115.

74 Donahue-Wallace, Kelly, "Picturing Prints in Early Modern New Spain", *The Americas*64, Cambridge, no. 3, 2008, 325-349.

75 Donahue-Wallace, Kelly, "Picturing Prints in Early Modern New Spain", 326-327.

76 Donahue-Wallace, Kelly, "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810", *Tiempos de América*, España, no. 11, 2004, 49.

77 Donahue-Wallace, Kelly, "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810", 51.

posición frente a las otras artes fue inferior. La autora considera que ni la talla dulce, ni el grabado en hueco tuvieron los privilegios de la pintura, escultura, y arquitectura al interior de la institución. Señala que no es de sorprender que los grabadores quisieran separarse de las labores físicas de sus tareas[78]. Buscaron enfatizar lo artístico y técnico de su disciplina en un esfuerzo por mantener su trabajo como un arte semi-liberal y participar en la invención del diseño, proceso que se les negaba[79]. Destacamos el tema de la valoración del grabado ya que, hasta el momento en que se había publicado el artículo, este tema no se había tratado y que contrasta con la idea ya comentada que unos años más tarde desarrollaría Eduardo Báez. Esta situación es muy afortunada para la historia del arte porque significa el establecimiento de un debate en torno a un tópico y que hasta el momento había sido escaso, por no decir nulo.

Por otra parte, Donahue-Wallace pone en discusión el tema del impacto y contraste que tuvo la rigidez técnica de los grabadores academicistas respecto a quienes habían adquirido un aprendizaje informal en la Ciudad de México. Estos obradores poseían características visuales y técnicas variadas que iban desde imágenes de buena factura a las de tosca ejecución, además de sobreponer la temática al valor estético. De acuerdo con la autora, ninguno de estos artífices aprovechó la oportunidad de estudiar en la Academia[80]. Estos planteamientos abren el diálogo más allá de las calificaciones de popular o académico que se venía dando a las estampas, nos contextualizan sobre cómo se vivió la presencia de estas posturas artísticas.

El apartado referente a los estudios de la Academia de San Carlos se cierra con un estudio monográfico dedicado a Jerónimo Antonio Gil, el director y fundador de la citada institución[81]. Si bien existen varias publicaciones que refieren a este importante personaje para la historia del arte virreinal mexicano, hasta la publicación de Donahue-Wallace no se había realizado ningún trabajo de carácter biográfico. Tal y como lo señala la autora, el caso

....

78 Los estudiantes de grabado buscaron alejarse del estampado por considerar que era una labor manual de obreros; Donahue-Wallace, Kelly, "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810", 57.

79 Para 1754, Tiburcio de Aguirre señaló que la vocación del grabado consistía sólo en reproducir las grandes pinturas, esculturas y monumentos arquitectónicos. Si bien estudiaban geometría, dibujaban modelos vivos y copiaban dibujos y estampas no llegaban a realizar composiciones propias; Donahue-Wallace, Kelly, "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810", 58-59.

80 Donahue-Wallace, Kelly, "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810", 53, 56.

81 Donahue-Wallace, Kelly, *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, University of New Mexico Press, EE. UU, 2016.

de este grabador ofrece una oportunidad de estudio con grandes particularidades, su nacimiento coincide con el amanecer de la cultura gráfica y le toca ser el heraldo de estos nuevos tiempos llevando en lo alto su afiliación academicista[82]. Del mismo modo, la autora busca no sólo abordar la veta artística del grabador zamorano,[83] sino también esbozar su personalidad. Para tal cometido, Kelly Donahue-Wallace no sólo realiza un seguimiento a los años formativos de Gil en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754-1758) y su experiencia profesional en Madrid (1758-1778), logra contextualizar al personaje a partir de los valores imperantes en la España del siglo XVIII. Así, podemos ver a un hombre altamente moral y dedicado al bien público, tópicos que se consideran parte del Siglo de las Luces. Adoptó los ideales de educación y servicio como responsabilidades de un hombre de bien promovidos por la Ilustración española[84], aun cuando fueran en su perjuicio, tal y como sucedió al dejar a su esposa e hija para cumplir con la encomienda de fundar una escuela de grabado en la Nueva España[85].

De igual forma, da continuidad a temas que ya habían sido tratados en "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810". Tal y como lo desarrolló en dicho artículo, Kelly Donahue aborda la valoración de la estampa en el contexto de las artes de la época. Parte de las posturas de Francisco Preciado de la Vega y José de Vargas y Ponce, apologistas quienes consideraron que estas imágenes cumplieron un papel de auxiliares en la educación de acuerdo al programa ilustrado. Sin embargo, señala que aún para dichos pensadores, las calcografías cumplieron un rol secundario y advierte que el artífice trasladó o reprodujo pero no creó. Tanto la tradición y filosofía del arte visual colocaron al *disgno* (dibujo) y la *invenzione* (invención) sobre la destreza manual del grabado, lo que significó que fuera

82 Donahue-Wallace, Kelly, *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, 28.

83 Donahue-Wallace resalta su capacidad de trabajo y lo prolífica que fue su producción en distintos saberes: más de 575 impresos, al menos 25 medallas y troqueles, cientos de tipos móviles y matrices, y millones de monedas. Donahue-Wallace, Kelly, *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, 10.

84 Vale la pena hacer una acotación sobre la contextualización que realiza la autora y la idea de Ilustración en España con que estudia a Gil. Afirma que esta corriente pensamiento en la Península Hispana fue un movimiento práctico, aliado del absolutismo monárquico, que utilizó una cultura guiada con la finalidad de subsanar el atraso que vivía el país con respecto a su potencial real. Para tal cometido, se fundaron instituciones que sumaron al proyecto modernizador dedicadas al estudio de la lengua, historia, leyes y artes, como fue el caso de la Academia de San Fernando; Donahue-Wallace, Kelly, *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, 7.

85 Donahue-Wallace, Kelly, *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, 5.

considerado "un arte subalterno", situación que criticaría Gil y que no cambiaría hasta la irrupción de Goya en el plano artístico[86].

Si bien es cierto que esta obra realiza importantes contribuciones en los distintos capítulos de la vida de Gil, particularmente, resulta atractiva la información de los años formativos previos a su viaje a Nueva España, por ser lo menos estudiado en la historiografía mexicana. Así, es posible conocer de los aprendizajes con el grabador Tomás Francisco Prieto; el camino para abrirse pasó en el Madrid de su juventud; o el contacto con mentores como Ignacio Hermosilla. La reflexión en torno a estos orígenes permite una mejor comprensión del personaje y su paso por la Nueva España.

Como parte de los investigadores extranjeros que se han ocupado de la estampa novohispana tenemos a Juan Isaac Calvo Portela. De origen español, se recibió como doctor en historia del arte por la Universidad Complutense con la tesis "La iconografía de la eucaristía tras el Concilio de Trento, a partir de estampas"[87]. Su interés por el grabado novohispano se ve reflejado a partir de una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas (2016-2017). El enfoque que desarrolla es el iconográfico, método que tiene un largo recorrido en la historia del arte mexicana y que principalmente ha sido usado en la pintura. De esta forma, el análisis que ofrece Juan Isaac Calvo llena un vacío en los estudios de estampa religiosa novohispana.

En cuanto a sus investigaciones, primeramente tenemos "La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX"[88]. A partir de un corpus de imágenes logra advertir rasgos particulares y formar tres grupos, se trata de: representaciones de la *Tota Pulchra*, el tipo definitivo y estampas "con un sentido alegórico conceptual". En los ejemplos estudiados, el autor profundiza en el origen de las convenciones iconográficas, refiere así a los textos que dan cabida a la imagen o, si fuera el caso, las fuentes visuales en las que se inspiran. El conjunto que nombra "con un sentido alegórico conceptual" presentan una mayor riqueza iconográfica y le permiten establecer atribuciones en los diseños a partir de los nexos entre artífice y comitente[89]. Resalta la pervivencia en Nueva España del tipo *Tota Pulchra*, lo que advierte que para los siglos estudiados fue

86 Donahue-Wallace, Kelly, *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*, 11-12.

87 Calvo Portela, Juan Isaac, "La iconografía de la eucaristía tras el Concilio de Trento, a partir de las estampas", Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 2016, 990.

88 Calvo Portela, Juan Isaac, "La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX" *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, Córdoba, No. 6, 2017, 69-92.

89 Calvo Portela, Juan Isaac, "La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX", 84.

poco usual en la península ibérica.

En la misma línea tenemos el artículo “Las estampas josefinas en los impresos mexicanos y poblanos del siglo XVIII”[90]. En este caso, el autor amplia la procedencia de sus de imágenes, además de libros utilizó manuscritos y tesis. Calvo Portela se ocupa de estudiar los antecedentes del culto al santo, su aceptación y propagación en el contexto de la Metrópoli y su llegada a la Nueva España. Advierte que en las entalladuras y tallas dulces muestran a san José con el Niño en brazos, salvo un par de casos en los que está a su lado de pie o incluso al santo solo. En todos los ejemplos se ocupa el tipo usual del S. XVII que refiere al padre terrenal de Jesús como un hombre de unos treinta años, tal y como lo señalaron los místicos y tratadistas del arte. Sin embargo, advierte que en algunas imágenes se percibe un cierto amaneramiento de la figura masculina, situación que fue criticada por el mercedario Juan Interián de Ayala[91].

Un segundo grupo en los trabajos de Juan Isaac Calvo lo forman los estudios de la estampa como repertorio de impresores, en esta categoría encontraríamos el artículo “Las estampas que ilustran algunos libros religiosos de la imprenta de Puebla (Nueva España) de Pedro de la Rosa”[92]. Pedro de la Rosa dio continuidad a la labor del taller de la familia Ortega Bonilla, fue uno de los impresores novohispanos más importantes del último cuarto del siglo XVIII. Entre los grabados presentes en las publicaciones de la imprenta citada destacan advocaciones marianas como la Dolorosa, la Virgen del Rosario o la Inmaculada Concepción; y santos como Ignacio o Elías. Las entalladuras no dejaron de estar presente a pesar de que la talla dulce llegó a Puebla a fines del siglo XVII, lo que demostraría una convivencia entre ambas técnicas. Aunque fueron pocas las estampas firmadas, se puede observar como Pedro de la Rosa trabajó con los grabadores Manuel Galicia de Villavicencio y José de Nava. Nos parece relevante el enfoque del artículo que parte desde la visión del impresor y el uso de la imagen y que resulta poco usado. Si bien el autor no señala aspectos de intencionalidad, no pasa por el alto el hecho de que las imágenes corresponden a las temáticas que trata la publicación lo que podría hablarnos de las intenciones y fines comerciales.

Finalmente, dentro de la producción historiográfica de Juan Isaac Calvo

90 Calvo Portela, Juan Isaac, “Las estampas josefinas en los impresos mexicanos y poblanos del siglo XVIII” en *Pecia Complutense*14, Madrid, no. 17, 2017, 16-48.

91 Calvo Portela, Juan Isaac, “Las estampas josefinas en los impresos mexicanos y poblanos del siglo XVIII”, 40.

92 Calvo Portela, Juan Isaac, “Las estampas que ilustran algunos libros religiosos de la imprenta de Puebla (Nueva España) de Pedro de la Rosa” en *Ars Bilduma*, País Vasco, no. 8, 2018, 101-119.

Portela tenemos "El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas"[93]. El planteamiento biográfico del autor parte de los clásicos estudios de Manuel Romero de Terreros, Francisco Pérez de Salazar, lo que prueba la vigencia de estos historiadores hasta nuestros días y la necesidad de redoblar esfuerzos en el trabajo de archivo. Asimismo, el trabajo es nutrido con las aportaciones de Kelly Donahue-Wallace referentes al mundo del grabado en Nueva España[94]. El autor hace gala de la acuciosidad que le caracteriza en el trabajo iconográfico, labor que cobra importancia al ser la primera vez que se analizan a detalle algunas de las estampas de uno de los grabadores novohispano de mayor reconocimiento.

Entre los hallazgos realizados por el autor al estudiar el conjunto de grabados que componen la *Missa Gothica seu Mozarabica*[95], Calvo Portela advierte que en la *Crucifixión de Cristo* Nava firmó como grabador e impresor de estampas (*Iphus. Nava Sc. et exc Angelopoli*). Tal situación, de acuerdo a lo planteado por Kelly Donahue-Wallace, lo convierte en el encargado de la realización de todo el proceso: el dibujo, el tallado de la placa, la impresión en el tórculo y finalmente su comercialización[96]. El dato resulta revelador porque hasta ahora se desconocía, lo que abre la posibilidad de que Nava fuera propietario de su propio taller.

Finalmente, Calvo Portela deja de lado el estudio iconográfico para apuntar una serie de valoraciones estilísticas. Refiere que a partir de la comparación de las anatomías de las distintas figuras representadas, así como el uso de determinadas ornamentaciones, se puede percibir en Nava el cambio estilístico que transita del barroco, pasando por el rococó, hasta llegar al neoclasicismo[97]. Agrega que entre los méritos técnicos que posee, además del dominio de la talla dulce, se debe destacar su habilidad en el arte del dibujo[98].

93 Calvo Portela, Juan Isaac, "El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas", *Bibliográphica*2, México, no. 1, 2019, 14-40.

94 Calvo Portela, Juan Isaac, "El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas", 41.

95 *Missa Gothica seu Mozarabica et officium itidem Gothicum, diligenter ac dilucide explanata ad usum percelebris Mozarabum Sacelli Toleti a munificetissimo Cardenali Ximeno erecti*, Imprenta del Real Seminario Palafoxiano, Puebla de los Ángeles, 1770.

96 Donahue-Wallace, Kelly, "Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos", 291.

97 Con este argumento rebate las valoraciones de Pérez de Salazar que acusaban a Nava de no presentar cambios y mantener su grabados sin evolución alguna; Calvo Portela, Juan Isaac, "El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas", 17.

98 Calvo Portela, Juan Isaac, "El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas

Consideraciones finales

Nuestra revisión de la historiografía del grabado ha advertido la existencia de cuatro momentos, cada uno articulado a partir de una serie de características que condicionan el discurso. En el primero, podemos ver que se trata de una historia que se encuentra en ciernes y que cumple sólo con advertir la existencia de su objeto de estudio. Paradójicamente, no nació de la también imberbe historia del arte mexicano, cuyo principal interés estuvo en la pintura, arquitectura y escultura. El estudio del grabado fue posible gracias a los afanes de bibliógrafos como Toribio de Medina que comenzaron por dar cuenta de las estampas como parte constitutiva del libro antiguo. Tal situación permitió el surgimiento de las primeras publicaciones monográficas dedicadas al grabado, labor que no fue posible hasta después de 1910.

El segundo momento corresponde a una generación de estudiosos del arte novohispano que luchó por la profesionalización de la historia del arte en México a través de la docencia y la fundación de centros de investigación. Encabezados por Manuel Toussaint, escribieron los primeros recuentos históricos que valoraron la imagen a partir del criterio academicista, calificando como "popular" todo aquello que no estuviera dentro de este canon. El impacto y trascendencia de esta generación se ha dejado sentir hasta nuestros días, sus libros son aún referencias y los datos duros que proporcionan apenas comienzan a ser complementados a partir de la investigación en archivos.

Nuestro tercer momento se desarrolló en los años 70's del siglo XX, con el surgió una generación de historiadores que propuso nuevas herramientas de análisis y que profundizó en el estudio de la Academia y el grabado popular. Los autores de este periodo muestran intereses heterogéneos respecto al grabado. Sin embargo, tienen en común no haber establecido juicios de valor estético en función de un canon. Si bien es cierto que el tema de la Academia de San Carlos es abordado, es justo decir que, a diferencia de sus predecesores, en esta etapa no se ha establecido el criterio academicista como medida de valoración. Por el contrario, se ha revalorado el grabado popular al establecer vínculos con el europeo y la manera como impactó con lo realizado durante el periodo novohispano y el siglo XIX. Los estudios sobre los impresos populares se han ocupado de sus temas y géneros; las características formales de la imagen; y la circulación y comercio de impresos provenientes del Viejo Continente, lo que abre vetas para futras investigaciones.

El siglo XXI trajo el cuarto momento con la participación de investigadores extranjeros que están abonando al estudio del grabado novohispano.

de sus estampas religiosas", 36-37.

Su participación nutre la investigación histórica con nuevos datos a partir del trabajo de archivo; análisis de la imagen que va desde el clásico estudio iconográfico, hasta el establecimiento de convenciones formales; o innovaciones en nuevos temas y enfoques como el estudio de la meta imagen. Un fenómeno que hemos podido advertir es el contraste de posturas, como el tema de la valoración del grabado en el contexto de la Academia de San Carlos desarrollado por Donahue-Wallace y Báez Macías. Tal situación es producto del avance del conocimiento histórico y retribuye en el establecimiento de un diálogo académico para su crecimiento.

La valoración realizada en este trabajo pone en evidencia asignaturas pendientes. El análisis de imágenes y la investigación de archivo aún demandan mayor dedicación. Estudiar lo realizado por los dos principales polos de producción —la Ciudad de México y Puebla— y establecer sus particularidades; profundizar en las dinámicas de producción y comercialización; o abordar las relaciones comerciales entre impresores y grabadores son algunos ejemplos del trabajo que podría hacerse. Esperemos que estas líneas puedan contribuir en la valoración de lo que se ha escrito para dar continuidad a la investigación y profundizar en el tema.

PERSPECTIVAS SOBRE LA VIDA COTIDIANA, FESTIVIDADES E HISTORIA CULTURAL

Uso de textiles en la indumentaria de Córdoba, Gobernación del Tucumán (1574-1640)

Constanza González Navarro
Universidad Nacional de Córdoba
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Centro de Estudios Históricos Carlos. S.A. Segreti.

Introducción[1]

El estudio de los textiles en la América meridional, durante el dominio de la monarquía hispánica ha recibido la atención de los historiadores, en especial en lo que se refieren a su distribución y comercialización. Para los siglos XVI y XVII se destacan especialmente los trabajos de Carlos Sempat Assadourian, quien ha puesto el foco en los textiles producidos por los obrajes como resultado del trabajo indígena y en cómo dicha producción por vía de intercambio sirvió para alcanzar bienes de Castilla demandados por la población española. Assadourian demostró el efecto de arrastre de los centros mineros alto-peruanos en las economías regionales del Tucumán que desarrollaron manufacturas de lana y algodón para aprovisionar a la creciente población peruana[2]. Esta extensa red se desarrollaba a través de los caminos reales donde innumerables fleteros y peruleros llevaban adelante el intercambio que vinculaba otros comerciantes locales en los sitios de destino.

Existía además un movimiento comercial que complementaba las economías chilena y tucumana a fines del siglo XVI, que favorecía el intercambio

1 Este trabajo se inserta en dos proyectos marco: *"Circulación de personas y objetos en el extremo sur de la Monarquía hispánica, Córdoba 1573-1620". Resol. Secyt. 233-20. UNC. Años 2020-2021*, bajo la dirección de Constanza González Navarro y María Marschoff; *"Producción y reproducción de la desigualdad social en clave diacrónica. Pasado, presente y futuro de un fenómeno persistente".* Proyecto PUE-CONICET. 2019-2024, dirigido por Fernando Remedi.

2 Assadourian, Carlos Sempat, *El sistema de la economía colonial. Mercado interno, regiones y espacio económico,* Instituto de Estudios Peruanos, Perú, 1982.

de textiles de algodón y lana del Tucumán y obtenía bienes de Castilla a precios más accesibles. Las relaciones comerciales hacia el reino de Chile habrían permitido alcanzar, con menores costos, una provisión importante de textiles orientales que venían por vía del Pacífico y luego ingresaban al continente, así como también bienes europeos que penetraban por Portobelo y luego viajaban hacia la Mar del Sur. Si bien Assadourian afirma que a partir de 1594 y hasta 1620 el crecimiento del comercio portugués (Brasil-Buenos Aires-Potosí) opacó el circuito comercial por el Pacífico y ocasionó un drenaje de plata potosina por vía del Atlántico[3], los más recientes trabajos de Mariano Bonialian[4] demostraron que el comercio desde Nueva España hasta Perú continuó activo por lo menos hasta 1640. En efecto, el movimiento comercial desde el Callao hasta el reino de Chile habría seguido latente aun cuando la ruta hacia Brasil cobró importancia y generó una vía alternativa para el comercio y circulación.

Ni la producción textil de Córdoba, producto del trabajo indígena en los obrajes, ni el consumo de textiles en general pueden ser analizados sin contemplar este panorama más amplio de inserción macro-regional. Córdoba constituía un enclave que conectaba diversas rutas comerciales y albergaba una población estable y otra porción flotante que consumían bienes de todo tipo. Los textiles locales funcionaban como moneda de la tierra, regulada por el propio cabildo, que permitía el acceso a bienes europeos en contextos de poca circulación de metálico[5]. Lienzos y sayales constituían junto con las herraduras y el ganado en pie un tipo de moneda.

En línea con estos trabajos que muestran la magnitud de la circulación de bienes a nivel regional y global, resulta importante retomar aquí también los conceptos de Cardim, Herzog, Ruiz Ibáñez y Sabatini quienes destacan la importancia de la circulación en el interior del territorio de la monarquía hispánica, como algo que *"permitió día a día la construcción de prácticas compartidas (tanto como diferenciadas) y dio al reino el apoyo político, ideológico y económico que necesitaba"*[6]. Los autores conciben el territorio como una unidad, más que como un conglomerado de unidades diferentes, proponiendo la idea de la "universalización de la hispanidad" definida como la relativa adhesión a una

3 Ibid, 61-62.

4 Bonialian, Mariano, *China en la América colonial, bienes, mercados, comercio y cultura del consumo desde México hasta Buenos Aires*, Ed. Biblos, Buenos Aires, 2014.

5 Garzón Maceda, Ceferino, *Economía del Tucumán. Economía natural y economía monetaria. (Siglos XVI, XVII y XVIII),* Dirección General de Publicaciones, UNC, IEA, Córdoba, 1968.

6 Cardim, Pedro; Herzog, Tamar; Ruiz Ibáñez, José Javier y Sabatini, Gaetano. "Introducción", en Cardim, Pedro et allí. *Polycentric monarchies. How did Early Modern Spain and Portugal Achieve and Maintain a Global Hegemony?* Sussex Academic Press, 2012, 7.

religión y cultura comunes englobadas en la Monarquía. Esta propuesta sugiere, en coincidencia con Jean Paul Zúñiga[7], cierta homogeneización de las prácticas del mundo hispánico y nos exige, al menos, a reflexionar acerca de lo que ocurría a fines del siglo XVI y principios del XVII en el extremo sur del continente americano.

Siguiendo esta línea de análisis es que nos proponemos discutir sobre las posibilidades y alcances del proceso de difusión y homogeneización de ciertas prácticas de consumo de los textiles que circulaban a lo ancho y largo del imperio. Nuestra hipótesis a demostrar a partir de un corpus documental constituido esencialmente por inventarios *post mortem* de los sectores medios y altos de la ciudad de Córdoba, es que podemos reconocer en la apropiación de la materialidad, más específicamente en el uso de los textiles para indumentaria, una pretensión de estos segmentos de la sociedad de configurar un estilo vestimentario propio de su condición social, esto que los documentos de época identifican con el "habito de español" para referirse a la apariencia de la población europea por oposición al "hábito de indio"[8]. En esta apariencia, se fundieron tanto elementos peninsulares como propiamente americanos. Esto es, a pesar de la difusión de ciertas prácticas de consumo, existieron rasgos estrictamente locales que escaparon a los efectos de la circulación y homogeneización cultural. Sobre ello procuraremos dar cuenta a lo largo del trabajo.

Corpus y metodología:

El abordaje que realizamos se basa en un conjunto seleccionado de 36 inventarios *post mortem*[9], de 32 hombres y 4 mujeres, ubicados cronológica-

7 Zúñiga, Jean Paul, "Visibles signs of belonging. The spanish empire and the rise of racial logics in the early modern period", en Cardim, Pedro et allí. *Polycentric monarchies. How did Early Modern Spain and Portugal Achieve and Maintain a Global Hegemony?*, Sussex Academic Press, 2012, 126.

8 Un desarrollo más extenso sobre esta distinción en: González Navarro, Constanza, "La indumentaria masculina en clave social. Córdoba, gobernación del Tucumán. (1574-1620)", *Trashumante, Revista Americana de Historia Social*, 17, 2021, 56-79. https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n17a03 (Consultado el 23/8/2021).

9 AR.AHPC/Tribunales de Justicia//ESC1-1574-1578-1-1;ESC1-1574-1578-1-8;ESC1-1587-1589-2-5; ESC1-1590-1591-3-7; ESC1-1590-1591-3-8; ESC1-1592-1594-4-3; ESC1-1595-1597-5-2; ESC1-1595-1597-5-5; ESC1-1595-1597-5-9; ESC1-1595-1597-5-14; ESC1-1598-7-4; ESC1-1598-7-8; ESC1-1600-10-1; ESC1-1600-10-14; ESC1-1601-10-9; ESC1-1601-11-2; ESC1-1604-14-3; ESC1-1604-15-1; ESC1-1605-17-2; ESC1-1605-18-3; ESC1-1605-18-4; ESC1-1606-19-4; ESC1-1609-22-1; ESC1-1610-23-1; ESC1-1613-29-3; ESC1-1613-31-1; ESC1-1615-35-2; ESC1-1615-35-3; ESC1-1621-52-2; ESC1-1624-56-5; ESC11625-57-1; ESC1-1627-59-6; ESC1-1631-63-10; ESC1-1633-66-2; ESC1-1638-71-1;

mente entre 1574 y 1640 período que se inicia con los orígenes de la ciudad de Córdoba (fundada en 1573) y coincide estrechamente con el período de la unión de las coronas española y portuguesa. Estos inventarios corresponden al 45% de los que se encuentran en el fondo de justicia del Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba[10].

La documentación consultada se clasificó según tres niveles de integridad (bajo, medio y alto) teniendo en cuenta los aspectos que señalan Marschoff y Salerno para los inventarios *post mortem* y que nos alertan sobre los sesgos posibles[11]. Para la selección de los inventarios con integridad media y alta hemos prestando especial atención al tiempo transcurrido entre el deceso y el inventario (que disminuye las posibilidades de sustracción de bienes) y el nivel de detalle y completitud de los listados de bienes personales del difunto/a. No hemos podido adoptar como criterio de selección la existencia de tasaciones de bienes dado que hasta 1600 prácticamente no existen y apenas contamos con ventas en almoneda como únicos indicadores de valor.

La muestra utilizada tiene un sesgo importante a favor de los sectores de origen hispano-portugués y preferentemente hombres: 15 vecinos encomenderos, la mayoría de ellos asistentes a la fundación de la ciudad o bien

---

ESC1-1638-71-5; ESC1-1640-75-1; ESC1-1643-80-2; ESC1-1643-80-4; ESC1-1646-86-1. Se incluyeron en el corpus los 36 inventarios que se encuentran insertos en procesos sucesorios del fondo de justicia, así como también otras unidades documentales que complementan la información de los inventarios. Los documentos se encuentran resguardados en el Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba de la República Argentina, (en adelante AHPC). Se encuentran citados según las normas internacionales ISAD (G) y los criterios han sido especificados en el del *Catálogo del Fondo de Tribunales de Justicia*. González Navarro, Constanza (Dir.). Córdoba. CEH Carlos S.A. Segreti-ANPCYT, tomo 1, 2019.

10 Se identificaron 83 inventarios en el Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (AHPC) del Fondo de Tribunales de Justicia, Subfondo Escribanías. En total son 71 legajos. Una buena parte de estos inventarios se encuentra fuera de consulta y otra parte han sido dejados de lado por su bajo nivel de integridad. En la medida de lo posible se pretende a futuro ir completando la muestra.

11 Marschoff, María y Melisa A. Salerno, "Abriendo baúles y desempolvando guardarropas. Mujeres y prácticas del vestido en el Buenos Aires virreinal", *Anuario de Estudios Americanos,* 73,1, 2016, 133-161. Marschoff, María, "Reflexiones arqueológicas en torno a la metodología de análisis de los inventarios *post mortem* del fondo de justicia colonial de Córdoba" en González Navarro, Constanza (Dir.) *Prácticas de producción, ordenamiento y conservación del Fondo de Justicia Colonial de Córdoba*, Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S.A. Segreti, Córdoba, 2017, 88-108.

emparentados con los linajes fundadores[12]; 1 religioso vicario de la ciudad[13], 5 vecinos[14] (propietarios con estancias de ganados y/o vinculados a la actividad comercial), 1 estante[15] (sujeto que a su muerte se encontraba de paso en la ciudad pero es vecino de otro lugar) y un conjunto de 10 residentes y/o, moradores[16] pertenecientes a los segmentos medios de la sociedad, es decir, sujetos libres que no habían logrado adquirir el estatus de vecino aunque contaran con cierta continuidad y permanencia en la jurisdicción y que, además, contaban con un *savoir faire* o habilidad particular que les facilitaba la subsistencia y la integración social[17].

Si bien el número de inventarios femeninos analizados es muy bajo (3 mujeres de origen peninsular y una mestiza, todas educadas a la española), en ciertos casos los inventarios masculinos cuentan con la descripción de prendas de las mujeres convivientes situación que nos permite ampliar el panorama del mundo femenino. Hemos de saber también que la indumentaria es un bien que tiene mucha circulación dentro de la organización doméstica, de una generación a otra o entre personas de la misma generación, de allí que el alcance de los inventarios es limitado para realizar un análisis cuantitativo del consumo, en especial cuando hay hijos.

Una parte de las limitaciones señaladas serán salvadas con el análisis del registro de stocks de mercaderías de 4 individuos (tenderos y comerciantes) que permitirán observar cuáles eran los textiles que se comercializaban en la ciudad para la misma época. Desde 1585 regía una disposición del cabildo que obligaba a todo aquél que trajese mercaderías a la ciudad a abrir

12 Blas de Rosales, Anton Berru, Juan Bautista Noble, Alonso Martinez, Bernabe Mexia, Blas de Peralta, Juan de Soria, Gerónimo de Bustamante, Martín de Salvatierra, Diego de Funes, Francisco Martínez, Pedro de Candia, Rafael Antonio de Palencia, Pedro de Olmedo, Manuel de Fonseca. Optamos por conservar la ortografía original sin tilde y no modernizar los nombres y apellidos.

13 Diego Xuarez Bauiano.

14 Melchor Ramirez Camacho, Joan de Belmonte, Joan Diaz de Ocaña, Francisco Lopez Correa, Hernando Tinoco.

15 Diego Martin Bello, vecino de Potosí.

16 Gabriel Beltran Perez (poblero), Francisco de Narvaez (tendero), Miguel Gonzalez Jaime (soldado, hijo de primer poblador pero no alcanzó a ser vecino ni encomendero), Antonio Barreto (pulpero), Juan Martin (cirujano), Andres Paxon (maestro), Phelipe de San Anton (poblero), Sebastian Casero (poblero), Pedro de Casellas, (oficial de la real hacienda). En este segmento sólo Sebastián Casero es mestizo.

17 Estos segmentos medios eran muy heterogéneos. Un análisis más profundo sobre ellos para la ciudad de Córdoba puede verse en: Bixio, Beatriz y González Navarro, Constanza. "Reflexiones acerca los segmentos medios en la sociedad colonial temprana de Córdoba del Tucumán. (1573-1620)". En *Revista Complutense de Historia de América.* Núm. 45, pp. 135-158. http://dx.doi.org/10.5209/RCHA.64690 (Consultado 23/8/2021).

tienda por tres días *"para que el pueblo se aproveche della, pagando lo que valiere"*[18]. Los inventarios de comerciantes proporcionan una fotografía de su stock de mercaderías en un momento dado, que seguramente en el futuro podrá ser complementada con otros registros documentales como las cartas dote que aportan datos sobre el consumo femenino.

Con las salvedades antes señaladas, la información sobre textiles proveniente de los inventarios ha sido sistematizada teniendo en cuenta el criterio que aporta Lidia Torra Fernández para Cataluña[19], es decir se ha clasificado y cuantificado cada pieza de ropa según fuera de ajuar o de vestir por su materia prima (siempre que ésta es mencionada). A diferencia de Torra Fernández, nos hemos centrado exclusivamente en las prendas de vestir construyendo un registro de cada mención sobre un tipo de tela en una prenda de vestir. El resultado del análisis es, sin embargo, más cualitativo que cuantitativo y pretende dar cuenta de los rasgos generales del consumo y algunas tendencias sobre el comportamiento vestimentario de la América meridional.

Textiles: géneros, especies, clases y tipos

Según Miguel Herrero García quien indagó profundamente en la historia de los textiles del siglo XVII en el territorio de los Habsburgo, cuatro categorías concurren a la clasificación de la seda y de cualquier otro tejido. El autor denomina a estas categorías género, especie, clase y tipo.

"*El género hace referencia a la materia de que se hace: seda, lana, lino o algodón. La especie toma base en el modo de cruzarse entre sí los hilos longitudinales del tejido y los hilos transversales, o sea el pie y la trama. Esto se llama armadura. La clase se origina del número de hilos que forman el pie en función de la anchura del tejido, de orilla a orilla. A esto se llama cuenta del tejido. El tipo resulta de la cantidad de materia al peso que entra en una vara lineal de cada tejido. El género y la especie de los tejidos no creaban problemas de falsificación o adulteración en el comercio. Nadie tomaba raso por terciopelo, ni lana por seda. El problema estaba en la cuenta y en el peso, o sea en la clase y en el tipo de cada tejido*"[20].

18 Acta Capitular. 11 de abril de 1585. En: Luque Colombres, Carlos, ed., *Archivo Municipal de Córdoba. Actas capitulares de la municipalidad,* Tomo 1, Archivo Municipal de Córdoba, Córdoba, 1974, 540.

19 Lidia Torra Fernández, "Pautas del consumo textil en la Cataluña del siglo XVIII. Una visión a partir de los inventarios post mortem", en Yun Casalilla, Bartolomé y Jaime Torras, eds., *Consumo, condiciones de vida y comercialización: Cataluña, Castilla, siglos XVII-XIX*, Junta de Castilla y León, España, 1999, 89-106.

20 Herrero García, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Centro de Estudios de Europa hispánica, Madrid, 2014, 21.

Siguiendo este criterio, es posible intentar una clasificación de los tejidos con los que nos encontramos en los inventarios, pudiendo parcialmente distinguir sus calidades a partir de sus denominaciones. Para ello nos valdremos también de la ayuda del meticuloso trabajo de Herrero García[21] así como del Diccionario de Autoridades y algunos estudios sobre lexicografía textil que podrían ayudar, Vgr. Pérez Toral[22].

Cada prenda ha sido agrupada según su material de elaboración y su origen cuando esto ha sido posible identificar. En total se identificaron 67 variedades de textiles en un total de 504 prendas en los inventarios *post mortem*[23]. A la cifra de textiles hay que agregar otros materiales de cuero animal (cordobán, gamuza, ante) y toda la gama de adornos para indumentaria (cintas, piedras, hilos de oro y plata, etc.). Los stocks de tiendas aportan otro tanto de textiles que no aparecen mencionados en los guardarropas personales y que han sido consignados de manera comparativa en los cuadros 2, 3 y 4.

Según se observa en el Cuadro 1, los tres géneros de textiles se encuentran representados en los guardarropas de Córdoba entre fines del siglo XVI y primera mitad del XVII: los textiles de lana ocupan el primer lugar, seguidos por la seda y el algodón y el lino. Es muy posible que la menor representación del algodón y el lino obedezca a su rápido desgaste y descarte así como al bajo número de inventarios femeninos en la muestra.

---

21 Ibid.

22 Pérez Toral, Marta, "Tejidos y textiles en la vida cotidiana del siglo XVII", *Revista de investigación lingüística,* 20, 2017, 195-219. https://revistas.um.es/ril/issue/view/16291 (Consultado 23/8/2021); "El léxico de tejidos en inventarios notariales del siglo XVII", *Revista de Lexicografía,* 23, 2017, 157-184. https://doi.org/10.17979/rlex.2017.23.0.4701 (Consultado 23/8/2021).

23 Cabe señalar que, al margen de esta cifra, algunos pocos tipos de textiles no han podido aún ser clasificados en ningún género. Esperamos a futuro poder hacerlo. Se trata de la "mengala", "mezcla", "tela falso", "tamanete" y "Bruselas".

CUADRO 1		
DISTRIBUCIÓN DE GÉNEROS EN PRENDAS DE VESTIR		
MATERIAL	CANTIDAD	PORCENTAJE
LANA	195	38,7%
SEDA	158	31,34%
ALGODÓN Y LINO	107	21,23%
OTROS TEXTILES	20	3,96
CUERO ANIMAL	24	4,76
TOTAL DE PRENDAS DESCRIPTAS	504	100%

Fuente: elaboración propia a partir de los inventarios *post mortem*.[24]

A) Sedas: Según Herrero García, los tejidos formaban un sistema o escala gradual de mayor a menor según el peso de la seda que entraba en cada unidad de medida[25]. En virtud de esta regla es posible establecer una escala de valores entre cada tejido. Detallaremos aquéllos que aparecen mencionados clasificándolos en orden correlativo según la cantidad de seda que se encontraba contenida en cada una de ellas. Cada grupo de telas se encuentra ordenado según este criterio: 1) Terciopelos, 2) Rasos y similares, 3) Buratos y 4) Tafetanes. En un grupo separado incluimos la mención de la seda en madejas.

El cuadro 2 revela que las sedas era un tipo de tejido que se encontraba presente en todos los inventarios, tanto de mujeres como hombres, aunque estos últimos muestran una mayor variedad. Si bien las diversas calidades de sedas se fabricaban en España entre los siglos XVI y XVII, también se encuentran representadas aquéllas procedentes de China (como es el terciopelo) y de México, como ocurre con el caso del gorgorán que es una seda similar al raso pero de inferior calidad[26]. De todas las sedas, es el terciopelo el que ocupa el primer lugar en los guardarropas masculinos (respecto de lanas y lienzos), en tanto aparece mencionado 82 veces. El resto de las sedas entre tafetanes, rasos y burato se mencionan otras 112 veces en conjunto. El grupo de las sedas ocupa también el primer lugar en la elección (tafetán, gorgorán, perpetuán, etc.) respecto de la lana y los lienzos. Cuestión aparte hay que considerar la seda en *madejas* que se encuentra mencionada en los stocks de mercaderías de tres comerciantes: Juan de Soria (1593), Francisco Narvaez (1614) y Francisco López Correa (1630).

24 Se han omitido del cuadro las prendas que no constan de una descripción de su material de confección.

25 Herrero García, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias.*

26 Ibid.

CUADRO 2			
DISTRIBUCIÓN DEL GÉNERO SEDA POR GRUPO DE INVENTARIOS			
Especie	**Tipos** (Grupo 1: Hombres)	**Tipos** (Grupo 2: Mujeres)	**Tipos** (Grupo 3:Tiendas)
(1) TERCIOPELOS	Terciopelo Terciopelo de la China	Terciopelo	Terciopelo de la China Terciopelo labrado
(2) RASOS Y SIMILARES	Raso Damasco Damasco de Italia Chamelote Gorgorán Gorgorán de México	Brocatel de oro Damasco de Granada Gorgorán Perpetuán Primavera	Primavera Raso de Castilla
(3) BURATOS	Burato	-	-
(4) TAFETANES	Tafetán Tafetán de borlilla Tafetán de Castilla	Tafetán	Tafetán Tafetán de borlilla Tafetán de la China
SEDA EN MADEJAS	-	Seda floja Seda torcida	Seda floja Seda torcida

Fuente: elaboración propia a partir de los inventarios *post mortem*.

La circulación de la seda en madejas chinas fue de gran importancia para el desarrollo de los obrajes en Nueva España entre 1580 y 1620 ya que fueron suplantando las de materias primas locales. La producción local de seda se insertó, entonces, junto con las madejas provenientes de Oriente en el circuito del Pacífico[27]. En la ciudad de Córdoba esta materia prima también alcanzó a circular a pequeña escala y sirvió para la elaboración de guarniciones y bordados que se realizaban a nivel doméstico o en los talleres locales. La presencia de sederos y sastres en la ciudad desde fines del siglo XVI revela que había un intenso trabajo artesanal[28], así como también la identificación de elementos de costura en los inventarios personales masculinos y femeninos muestra la fuerza de la actividad a nivel doméstico[29].

Sobre la actividad doméstica realizada por mujeres indígenas ha indagado Lucas Borrastero[30] planteando el aprovechamiento de las habilidades

27 Bonialian, Mariano, "La seda china en Nueva España a principios del siglo XVII. Una mirada imperial en el Memorial de Horacio Levanto", *Revista de Historia Económica, Journal of Iberian and Latin American Economic History,* Vol. 35, No. 1, 147–171. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5873642 (Consultado el 23/8/2021).

28 González Navarro, Constanza, "El ejercicio de las artes manuales en los talleres y obrajes de la Córdoba, 1573-1650: prácticas, relaciones e intercambios culturales", en Bixio, Beatriz y González Navarro, Constanza eds., *Mestizaje y configuración social,* Editorial Brujas, Córdoba, 2014.

29 González Navarro, Constanza, "La indumentaria masculina en clave social", 75.

30 Borrastero, Lucas, "Las sociedades indígenas y su incorporación al proceso de producción de textiles en el período colonial temprano (Córdoba, 1573-1620)", *Estudios del ISHiR*, 12, 2015, pp. 54-81. https://web3.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaI-

manuales prehispánicas en el contexto de la producción colonial. La visita de 1598 analizada por este autor, registra un número de indias labranderas[31], probablemente entrenadas en técnicas hispánicas por sus propias amas. Tal el caso Ana de Moxica que al morir (1589) contaba con 1 dedal de plata 6 dedales de alquimia, unas tijeras y 64 agujas de labrar, además de numerosos cortes de tela y madejas de seda floja y torcida, ovillos de hilo de grana y lana de diferentes colores[32].

B) Lanas: El segundo tipo de género es la lana (Cuadro 3). Herrero realiza una distinción esencial entre los paños y los tejidos que aun siendo de lana no llegaban a ser paños. La calidad variaba teniendo en cuenta la anchura del marco del peine en que se tejían, el número de hilos de la urdimbre que formaban el pie o tela y el peso de la trama. En base a estos tres elementos los paños castellanos formaban una escala gradual de calidades y su nombre variaba según el número de hilos con que contaban[33]. En la época de los Austrias el paño de mejor calidad se fabricaba en Segovia y se denominaba *límiste*, del cual hemos encontrado algunos pocos registros en los inventarios, junto a los paños de alta calidad de Londres y otros americanos como los de Quito y Chile. La mayor cantidad y variedad de paños han sido identificados en los inventarios masculinos, aunque esta especie se halla presente también en los inventarios femeninos.

Por debajo del paño doceno (de 12 cientos de hilos) se hallaban otros tejidos elaborados con lana pero que no constituían paños: anascote, bayeta, cordellate, jergueta, grana, sempiterna, raja, lanillas de diversos tipos procedentes de Oriente o de Europa (Florencia, ciudades ibéricas) y tejidos locales elaborados a base de lanas de la tierra (lienzos y rajetas). El sayal, por su parte, constituía una especie de tejido de lana cuya elaboración se remonta a la península ibérica pero que también era confeccionado en los obrajes de la tierra con las mismas técnicas. En efecto, los registros del movimiento de la producción de los obrajes indígenas de Córdoba como el de Guamacha, Quilino y Quilpo, revelan que éstos eran elaborados con el trabajo indígena, dirigidos a su vez por especialistas europeos[34]. La materia prima utilizada era

---

SHIR/issue/view/56 (Consultado el 23/8/2021). Piana de Cuestas, Josefina. Transcr.[a] "Visita a los indios de servicio de la ciudad de Córdoba del Tucumán en 1598"*, Historiografía y bibliografía americanistas* 31.1, 1987, 27-61.

31 Ibid. 60-61.

32 Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (en adelante AHPC)/Tribunales de Justicia// ESC1-1595-1597-5-14.

33 Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias,* 134.

34 Doucet, Gastón, "Los réditos de Quilpo. Funcionamiento de una encomienda cor-

la lana de oveja que en los establecimientos productivos cordobeses abundaba desde fines del siglo XVI en adelante[35]. No contamos con registros que testimonien el uso de la lana de alpaca o llama en estos obrajes aunque sin duda los camélidos constituían parte de la fauna local y habían sido aprovechados por las poblaciones indígenas desde antes de la conquista europea[36].

CUADRO 3			
DISTRIBUCIÓN DEL GÉNERO LANA POR GRUPO DE INVENTARIOS			
Especie	**Tipos** (Grupo 1: Hombres)	**Tipos** (Grupo 2: Mujeres)	**Tipos** (Grupo 3: Tiendas)
ANASCOTE	-	-	Anascote
BAYETA	Bayeta	Bayeta	-
CORDELLATE	Cordellate	-	Cordellate
FIELTRO	Fieltro		Fieltro
GRANA	-	Grana	
JERGUETA (XERGA)	Jergueta	-	
LANA DE VICUÑA	Lana de vicuña	-	
LANILLA	Lanilla	-	
PAÑO	Paño s/d Paño de Segovia Paño de Quito Paño de Londres Paño de Castilla Paño de Chile	Paño Paño frailesco	Paño
PELO DE CAMELLO	Pelo de camello	-	-
RAJA	Rajeta frailesca Raja de Florencia Rajeta frailesca de Soto	-	Raja de Florencia Rajeta
SAYAL	Sayal	-	-
SEMPITERNA	-	Sempiterna	
TELILLA	Telilla Telilla de Santiago Telilla de La China	Telilla de la China	Telilla lanilla Telilla montilla Telilla frailesca
MADEJAS DE HILO		Hilo de grana Hilo de lana	

Fuente: elaboración propia a partir de los inventarios *post mortem.*[37]

dobesa a fines del siglo XVI (1595-1598)", *Jahrbuch für geschichte von staat,wirtschaft und gesellschaft. Lateinamerikas. Jbla.* Hamburg, 23, 1986; Piana de Cuestas, Josefina, *Los indígenas de Córdoba bajo el régimen colonial (1570-1620),* Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1992; Castro Olañeta, Isabel, *Transformaciones y continuidades de sociedades indígenas en el sistema colonial. El pueblo de indios de Quilino a principios del siglo XVII,* Alción Editora, Córdoba, 2002; González Navarro, Constanza, "Construcción social del espacio en las sierras y planicies cordobesas. 1573-1673", Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, 2005, 107; González Navarro, Constanza. "El ejercicio de las artes manuales", passim.

35 Piana de Cuestas, Josefina. *Los indígenas de Córdoba,* 163-196.

36 La "Relación anónima" de fines del siglo XVI refiere que los nativos de Córdoba usaban vestimentas tejidas de lana de la tierra así como otros materiales: "gente toda la más de ellos vestida con lana y de ellos con cueros labrados con pulicia a manera de los guadamecíes de España", "las camisetas que traen vestidas son hechas de lana y tejidas primariamente de chaquira a manera de malla menuda de muchas labores en las aberturas y rruedos y bocamangas". Bixio, Beatriz y Berberián Eduardo, *Crónicas y relaciones sobre el antiguo Tucumán, siglo XVI.* CEH Carlos S.A. Segreti-IEH CONCICET-Encuentro Grupo Editor, Córdoba, 2017, 289.

37 El fieltro no es un propiamente un tejido pero lo hemos incluido porque su materia

El sayal, era, sin embargo, tanto en el mundo ibérico como en el americano, un textil de baja calidad y barato utilizado en la península para ropa austera de los religiosos, forros de colchones, etc.[38] En Córdoba los sayales eran además utilizados como moneda de la tierra para realizar transacciones pero también para el pago del trabajo indígena. Las visitas de la tierra son una buena muestra de esa circulación de los textiles de lana. La visita de 1616 realizada por el teniente de gobernador Jusephe de Fuensalida Meneses a la jurisdicción revela que los encomenderos pagaban sus obligaciones con los indígenas con cuchillos, textiles de sayal, cordellate y rajeta y sombreros para el caso de los hombres, mientras que a las mujeres generalmente entregaban tejidos de algodón[39]. Estos datos permiten vislumbrar parcialmente las posibilidades de consumo textil de los sectores subalternos por oposición a los sectores medios y altos.

C) Lencería: En este grupo incluimos los lienzos elaborados a base de algodón o lino de origen europeo o americano y también podemos citar lienzos confeccionados de fibras vegetales autóctonas como la *cabuya* y el *chaguar*. No siempre es posible diferenciar en los inventarios el lienzo de lino o de algodón, por lo cual optamos su tratamiento de manera conjunta.

Este es el rubro menos registrado en los listados *post mortem*, seguramente por su rápido desgaste y poco valor de inventario. Hay que tener en cuenta que este tipo de textiles se utilizaba mayormente para la confección de ropa interior, ropa de cama y mantelería. La lectura de los stocks de mercaderías de las tiendas relevadas nos permite ampliar el panorama y observar una mayor variedad de lencería de diferentes tipos y calidades que no se encontraron registrados en los inventarios personales. Seguramente, un abordaje de otros tipos documentales como las cartas dote podría ampliar el panorama de estos textiles tan utilizados en el universo femenino.

Respecto de los lugares de origen de los lienzos, tal como señala Herrero, su producción predominante generalmente remitía al Oriente o a los Países Bajos y Portugal[40]. Esto aplica generalmente a los lienzos de alta calidad como la holanda utilizada por los sectores más altos.

---

prima es la lana. El Diccionario de Autoridades lo define de la siguiente manera: "Lana no texida, sino unida y incorporada con la fuerza de agua caliente, lexía o goma, con que la ván tupiendo y apretando, de cuya materia se hacen regularmente los sombreros". https://webfrl.rae.es/DA.html (Consultado el 23/8/2021).

38 Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias,* 175.

39 Ver: Piana, Josefina y Castro Olañeta, Isabel, eds., *Visita y padrón de los indios de la jurisdicción de Córdoba, 1616-1617,* EDUCC, Córdoba, 2014.

40 Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias,* 182.

Según observamos en el Cuadro 4, la holanda, el lienzo y el ruan en sus distintas variedades se encuentran presentes en todos los inventarios de hombres y mujeres. Algunas variedades sin embargo se encuentran sólo presentes en los inventarios femeninos (a pesar de su menor representatividad numérica), estos son el caniquí, la crea y la espumilla. En las listas de mercaderías de los comerciantes locales aparece una variedad más amplia de textiles de algodón y lino de las que observamos en los guardarropas: bretangil, bocací, cambray, cotonía, bofetán etc. Estos listados entendemos que contribuyen a ampliar la oferta que había en la región y que no quedó registrada en los guardarropas inventariados *post mortem*.

CUADRO 4			
DISTRIBUCIÓN DEL GÉNERO LENCERÍA POR GRUPO DE INVENTARIOS			
Especie	**Tipo** (Grupo 1: Hombres)	**Tipo** (Grupo 2: Mujeres)	**Tipo** (Grupo 3: Tiendas)
BOCACÍ	-	-	Bocací de la China
BOFETÁN	-	-	Bofetán basto
BOMBASIN	Bombasin	-	-
BRETANGIL	-	-	Bretangil Bretangil de la China.
BRIN	-	-	Brin
CAMBRAY	-	-	Cambray
CANIQUÍ	-	Caniquí	Caniquí
COTONÍA	-	-	Cotonía angosta
CREA	-	Crea	
DAMASQUILLO DE LA CHINA	Damasquillo de la China	-	-
ESPUMILLA	-	Espumilla	-
HOLANDA	Holanda Holanda cruda	Holanda	Holanda
LIENZO GENÉRICO	Lienzo Lienzo de algodón Lienzo de la tierra	Lienzo de algodón Lienzo de lino Lienzo de cabuya y algodón Lienzo casero	Lienzo de algodón Lienzo de brin
RUAN	Ruan Ruan de cofre Ruan de fardo	Ruan florete	Ruan de fardo
MADEJAS DE HILO		Hilo de algodón	Hilo de Castilla

Fuente: elaboración propia a partir de los inventarios *post mortem*.[41]

Una buena parte de los lienzos eran de elaboración regional ya que el Tucumán contaba con una provisión significativa de algodonales, especialmente en Santiago del Estero, que llegaba a Córdoba y era

41 Bretangil, bertangil o bertanji: según el diccionario de Rafael Bluteau (1728), se refiere a una tela de algodón que tejen los cafres (habitantes antiguos de la región del Cabo) Hay grandes pequeños azules y rojos. Pag. 108. http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/bertangil (Consultado el 23/8/2021)

procesada en los obrajes. En efecto, el establecimiento de Guamacha producía entre 1596 y 1601 el lienzo de algodón, junto con otros productos textiles como sayales, sobrecamas, piezas de ropa y calcetas de lana, costales de chaguar y pañuelos[42].

El hilo de algodón habría servido además para la elaboración de encajes y puntillas a juzgar por la presencia de indias bolilleras en la visita de 1598 que da cuenta de la práctica de una técnica de raigambre peninsular[43]. Este tipo de manufactura no era de consumo masivo como los textiles elaborados en obrajes, en virtud de lo refinado de la técnica y el tiempo requerido para su elaboración.

Finalmente, la cabuya *(Furcraea andina)* y el chaguar (*Bromelia hieronymi*) eran materiales nativos que aparecen muy excepcionalmente utilizados en las prendas de vestir. Debido a su rusticidad servían sobre todo para costales, sogas, cinchas y sombreros pero mezclados con algodón podían constituir también camisas[44]. De estas fibras, la cabuya era de origen andino, mientras que el chaguar pertenece a la flora chaqueña que a fines del siglo XVI aún se extendía hasta el norte del territorio cordobés. Según María Inés Caballero, existen al menos 57 especies y 1400 géneros de los cuales, en el actual territorio argentino se han identificado 13 géneros y 120 especies de bromeliáceas[45] que aún hoy continúa siendo aprovechada por la cultura wichi y por otros artesanos para sus tejidos. Durante el siglo XVI estas fibras vegetales eran utilizadas por la población indígena de Córdoba y su aprovechamiento se remite a los tiempos prehispánicos a juzgar por los vestigios arqueológicos que muestran impresiones de cestería, tejidos y redes[46].

42 González Navarro, Constanza, "Construcción social", 127. AHPC/Tribunales de Justicia// ESC1-1605-18-1.

43 Piana de Cuestas, Josefina. Transcr.ª "Visita a los indios de servicio de la ciudad de Córdoba del Tucumán en 1598", *Historiografía y bibliografía americanistas* 31.1, 1987, 27-61.

44 En el obraje de Guamacha se producían costales de chaguar. En el inventario de Blas de Rosales figuran camisas de chaguar, mientras Juan de Soria poseía "una camisa de cabuya y algodón con cuello de olanda guarnecido". AHPC/Tribunales de Justicia// ESC1-1574-1578-1-1; ESC1-1601-11-2.

45 Caballero, María Inés, "Cultivo de Chaguar (*Bromelia hieronymi*), una especie central en la identidad cultural de los wichi", Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria, Rep. Argentina, 2018,1. https://inta.gob.ar/documentos/cultivo-de-chaguar-bromelia-hieronymi-una-especie-central-en-la-identidad-cultural-de-los-wichi (Consultado el 23/8/2021)

46 Gardner, G.A. y F.S.A. Scot. "El uso de tejidos en la fabricación de alfarería prehispánica en la provincia de Córdoba". En: *Revista del Museo de La Plata*. Tomo XXIV. Segunda Serie. Tomo XII. Segunda Parte. Buenos Aires. 1919. Serrano, Antonio. *Los comechingones*. UNC. Córdoba. 1945. pp. 205-217. Accornero, Mariana, Mambrini, Marcela Catalina y Rossetti, Carola "La producción Textil en las Sierras de Córdoba", Colección Arte, Diseño

D) Adornos y elementos de sujeción: en esta categoría incluimos todos aquellos elementos inventariados que constituían adornos de la indumentaria o podían además tener una función de sujeción. Recordemos que muchas prendas poseían porciones desmontables que debían ser sujetadas entre sí, tal el caso de las mangas, calzas, puños, cuellos, etc. Los botones y cintas son los elementos de sujeción y adorno más frecuentemente citados en los inventarios, tanto para el caso de las mujeres como los hombres. Existe, sin embargo, un conjunto muy variado de tipos de aderezo que sólo se mencionan en los guardarropas femeninos y que guardan correspondencia con las listas de mercaderías comercializadas en la zona. En efecto, en el stock de elementos de mercería que poseía Juan de Soria, se destaca una amplia gama de cintas, botones, pasamanería, hilos de diferentes tipos y calidades y adornos como cuentas menudas, turquesillas, caracolillos, cascabeles, etc.[47] Esta provisión seguramente era obtenida del intenso comercio con Chile que Soria realizaba por esa vía, según consta de su proceso sucesorio. Aquella región, como vimos, era punto de enlace de los barcos que venían del Callao con mercaderías orientales y europeas.

Este género de productos se vincula especialmente con el mostrar o exhibir una determinada condición social. Tal como expresa Ismael Lasmarías Ponz *"la sociedad se reconocía a sí misma viéndose"*[48] y así como la nobleza española ponía énfasis en ciertas formas de dejarse ver que eran irrenunciables, este fenómeno también puede ser reconocido entre los miembros de los sectores medios y altos de la sociedad indiana. El Cuadro 5 es una muestra de la amplísima variedad de este género en la indumentaria analizada.

e Identidad Latinoamericana, Piñero Ediciones, https://issuu.com/ediciones.fmp/docs/producci_n_textil_en_las_sierras_de_c_rdoba-ra (Consultado el 23/8/2021).

47 AHPC/Tribunales de Justicia//ESC1-1601-11-2.

48 Lasmarías Ponz, Ismael "El traje popular en el siglo XVII", *Ars Longa*, Valencia, 18, 2009, 6. https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11874 (Consultado el 23/8/2021).

CUADRO 5 DISTRIBUCIÓN DEL GÉNERO ADORNOS Y ELEMENTOS DE SUJECIÓN POR GRUPO DE INVENTARIOS			
Especie	**Tipo** (Grupo 1: Hombres)	**Tipo** (Grupo 2: Mujeres)	**Tipo** (Grupo 3: Tiendas)
Pasamanos	Pasamanos Pasamanos de alquimia	Pasamanos de alquimia Pasamanos de lana Pasamanos de seda angosta Pasamanos de oro Pasamanos de plata	Pasamanos falsos Pasamanos de oro y plata Pasamanos molinillos de cobre Pasamanos negros Pasamanos pardos
Botones	Botones chapadillos Botones labradillos Botones de seda Botones de hilo de oro y plata Botones de bronce	Botones de alquimia Botones de cristal Botones de plata Botones de seda Botones negros	Botones chatos doradillos Botones de hilo de oro y plata Botones de hilo de oro y plata falso Botones de seda Botones labrados Botones bascados de alquimia
Cuentas			Cuentas menudas Turquesillas
Abalorios			Abalorios
Cintas			Cintas de seda Cintas de resplandor Cintas de cuero Cintas de hilo Cintas de pasamanillo Cintas de gamuza mora de atacar
Franjas	-	Franjas de oro	Franjas de oro y plata
Tiras	-	-	Tiras de terciopelo
Puntas	-	Puntas	-
Hilos de plata		Hilos de plata	Hilos de plata
Encarrujadillos		Encarrujadillos de seda	
Piececillas		Piececillas de vidrio	
Caracolillo			Caracolillo de seda
Cascabeles	Cascabeles	-	Cascabeles pequeños

Fuente: elaboración propia a partir de los inventarios *post mortem*.

E) Cuero: este género no corresponde a un textil pero sí a un tipo de material (en sus variedades de cordobán de la tierra, cordobán de Castilla, gamuza) muy utilizado para la elaboración de calzados y algunas prendas específicas generalmente de uso masculino como jubones y balandranes. El cuero se utilizaba también en la elaboración de accesorios de montar como jáquimas y cabestros muchos de los cuales también se fabricaban en los obrajes entre fines del siglo XVI y principios del XVII[49]. Está poco representado en los inventarios de mujeres, en principio debido al desgaste y rápido descarte

49 Sobre la producción de este tipo de materiales en obrajes puede verse en Piana, Josefina, *Los indígenas de Córdoba,* 163-197. González Navarro, Constanza, "Construcción social del espacio", 131.

que sufría el calzado, pero también debido a su menor utilización en comparación con los hombres. Los chapines femeninos que se mencionan en sólo 2 inventarios[50] y que eran un elemento de clara distinción social (por su altura, por la dificultad que implicaba caminar con ellos y por su aspecto ostentoso), generalmente eran elaborados en madera o corcho y forrados con cuero o bien en telas más vistosas. Así por ejemplo doña Juana de Abrego poseía en 1574 tres pares de chapines, dos de ellos forrados en terciopelo verde[51].

Los textiles como atributo de la distinción social

Un recorrido por los textiles muestra que los sectores medios y altos de la sociedad contaban con una amplia provisión para sus indumentarias, provenientes de los más lejanos rincones del planeta. La seda, la lana y el algodón/lino son los géneros que atraviesan el 100% de los guardarropas masculinos y femeninos aunque con diferentes calidades; combinados de la manera adecuada contribuyeron a configurar una apariencia que se correspondía con su pertenencia social. Junto a estos tres géneros de materiales, debe además tenerse en cuenta el rol de los adornos y elementos de sujeción cuya presencia podía ser un valor agregado para una prenda de vestir. Estos aderezos y las posibles combinaciones de géneros que podían establecerse en un mismo "vestido" (conjunto de prendas masculinas o femeninas) contribuyeron a configurar, a partir de la materialidad, los límites sociales[52].

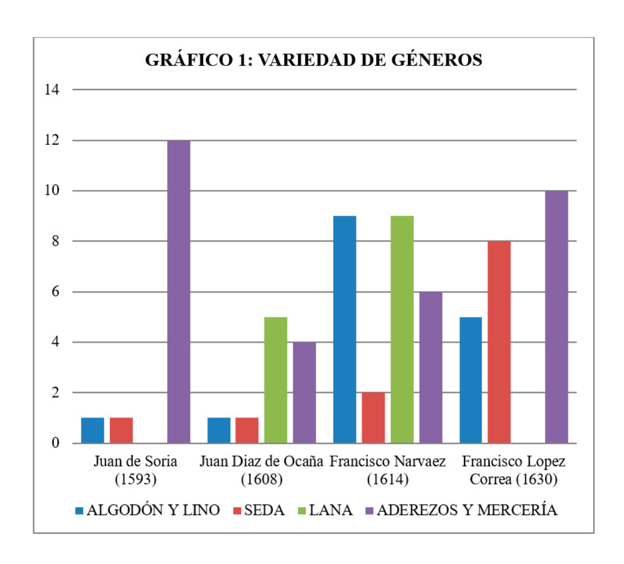
Según observamos en los stocks de tiendas (Gráfico 1), éstas se aprovisionaban de pequeñas cantidades de textiles y otros materiales que iban variando a lo largo del tiempo conforme a los gustos locales y posibilidades comerciales. Una mirada comparativa de estos stocks de mercaderías permite observar que la seda, la lencería y los artículos de mercería son los que se encuentran presentes en los cuatro listados. Los textiles de lana, por el contrario se registraron en la mitad de ellos. La provisión varía de una tienda a otra de la siguiente manera: la tienda de Francisco de Narvaez (1614) poseía los 4 géneros de textiles y 26 tipos en total, seguido por Francisco López Correa (1630) con 23 tipos,

50 AHPC/Tribunales de Justicia// ESC1-1590-1591-3-7; ESC1-1574-1578-1-1.

51 AHPC/Tribunales de Justicia//ESC1-1574-1578-1-1-13r.

52 Si bien el término vestido podía tener un sentido genérico para referirse al traje pero en los documentos de los siglos XVI y XVII se refiere específicamente al conjunto de prendas combinadas. González Navarro, Constanza, "La indumentaria masculina en clave social", 68.

Juan de Soria (1593) con 14 y Juan Diaz de Ocaña (1608) con 11[53]. Si bien los géneros de lencería, seda y aderezos siempre están presentes, las distintas variedades de textiles son muy diferentes en cada listado o se repiten poco. Esta variabilidad de materiales puede haber obedecido a las contingencias y vaivenes del comercio por el Pacífico y el Atlántico pero también a la decisión comercial de los mercaderes de aprovisionarse de productos novedosos para alentar el consumo de los sectores medios y altos.



En cuanto a la cantidad de varas de textiles que manejaban estos comerciantes a juzgar por los datos con que contamos parecen haber sido cifras bastante discretas. El análisis requirió reducir todas las cantidades a una misma unidad de medida teniendo en cuenta los datos que aportaban los propios documentos consultados. La unidad elegida fue la vara[54]. Ciertos tipos de seda y aderezos se medían en libras y onzas y los hemos excluido del cálculo por dificultar la comparación.

Según el registro del stock de cuatro comerciantes, que supone solo una porción de lo que pueden haber tenido originalmente, la cantidad de tela inventariada oscila entre las 6 y 29 varas (con una media de 17,75 varas) para los textiles de lana, entre 1 y 53 varas (con una

53 AHPC/Tribunales de Justicia//ESC1-1601-11-2, ESC1-1606-19-4, ESC1-1615-35-2, ESC1-1640-75-1.

54 Si bien existen diferentes tipos de vara tienen ligeras variaciones, la vara castellana tiene una equivalencia al sistema métrico decimal de: 1 vara= 0,8359 m. Álvarez, Juan, "Monedas, pesas y medidas", en *Historia de la Nación Argentina,* vol. IV, 1956, 247-248.

media de 12, 58 varas) para los diferentes tipos de algodón, y entre 1 y 924 varas (con una media de 87,84 varas) para las sedas. En este último caso las cifras se disparan por el inventario de Juan Diaz de Ocaña que registra 77 piezas (de 12 varas cada una) de tafetán de la China[55]. Aún con todas las salvedades que podemos hacer sobre las fuentes, la seda es quien lleva la delantera entre los comerciantes analizados en materia de textiles.

Cabe señalar que si bien sabemos que la jurisdicción de Córdoba producía entre fines del siglo XVI y principios del XVII grandes cantidades de lienzo de algodón y sayales de lana en sus obrajes, estos datos no aparecen reflejados en los guardarropas personales. Por un lado, porque la población española, a diferencia de la indígena y esclava, consumía en menos proporción estos textiles para la indumentaria; el lienzo de algodón se utilizaba generalmente para la ropa de cama y mantelería mientras que en el vestido se usaba casi exclusivamente para la ropa interior cuyo desgaste suponía un mayor recambio y, por lo tanto, pocas veces quedaba registrado en los inventarios *post mortem*. Por otro lado, otros tipos documentales (escrituras de protocolo, rendiciones de cuentas) son los que con mayor preferencia registran los lienzos y sayales como moneda de la tierra utilizada para las transacciones comerciales, o bien, como producto de los obrajes locales. Así por ejemplo, el registro del movimiento del obraje de Quilpo de Juan de Soria, así como otros que podríamos mencionar, revela sólo para 1596 una producción anual de 700 varas de lienzo de algodón y 350 varas de sayales de lana[56]. Cada pieza de estos tipos textiles tenía 50 varas a diferencia de los importados que contenían entre 11 y 12 varas. Aquí se advierten las diferencias en los volúmenes que circulaban respecto de los textiles locales y los importados.

El costo que representaba acceder a los materiales que hemos descripto en el presente trabajo variaba considerablemente y, de hecho, aún no contamos con estudios de precios de la época para la mayoría de los bienes de consumo. No obstante ello, ofrecemos un cuadro tentativo de algunos precios por vara que nos permiten advertir las diferencias de valor entre los textiles locales y los importados a fines del siglo XVI. Esas diferencias marcan también las limitaciones que los sectores subalternos habrían tenido para el consumo de textiles importados. Seguramente un seguimiento pormenorizado de precios durante el siglo XVII nos permitirá observar sus variaciones e inciden-

55 AHPC/Tribunales de Justicia//ESC1-1606-19-4.

56 AHPC/Tribunales de Justicia//ESC1-1601-11-2- 49r.

cia en el consumo local de textiles por parte de los diferentes segmentos sociales.

El Cuadro 6 consigna el tipo de fuente de información y el estado de la pieza dado que ello podía afectar el valor asignado. Hemos de tener en cuenta que los valores de las ventas en almoneda siempre son un poco inferiores a los del mercado en virtud de la depreciación que sufren los bienes al ser rematados. Utilizamos como valor monetario el peso de 8 reales de plata.

CUADRO 6						
PRECIOS DE TEXTILES Y ADEREZOS A FINES DEL SIGLO XVI						
Material	**Origen**	**Unidad**	**Precio**	**Año**	**Estado**	**Tipo documental en el que se cita**
Botones de alquimia	Importado	Docena	4 pesos 4 reales	1585	Nuevos	Carta de Obligación
Damasco	Importado	Vara	5 ps. 4 r	1595	Nuevo	Tasación
Hilo de oro	Importado	Onza	6 pesos	1595	Nuevo	Tasación
Holanda	Importado	Vara	6 pesos	1595	Nuevo	Rendición de cuentas
Jergueta	Importado	Vara	4 pesos	1595	Nuevo	Rendición de cuentas
Paño pardo	Importado	Vara	15 pesos.	1585	Nuevo	Carta de Obligación
Pasamanos de oro y plata	Importado	Onza	5 ps 2 r	1599	Nuevo	Almoneda
Rajeta	Importado	Vara	4 pesos 2 reales	1595	Nuevo	Rendición de cuentas
Razo	Importado	Vara	16 pesos	1585	Nuevo	Carta de obligación
Cañamazo	Importado	Vara	2 pesos	1585	Nuevo	Carta de obligación
Ruan	Importado	Vara	2 pesos	1595	Nuevo	Rendición de cuentas
Seda torcida	Importado	Onza	6 pesos	1585	Nueva	Carta de obligación
Pieza de ropa de lana de Castilla	Local	Unidad	5 pesos	1595	Nuevo	Rendición de cuentas
Lienzo de algodón	Local	Vara	4 reales	1596	Nuevo	Rendición de cuentas
Sayal	Local	Vara	6 reales	1596	Nuevo	Rendición de cuentas

Fuentes: AHPC/Tribunales de Justicia//ESC1-1590-1591-3-7-236r; ESC1-1595-1597-5-9- 201r; ESC1-1601-11-2-42v; AHPC/Protocolos//REG1-1585-3-Imágenes 206-208, 256.

Discusión final:

A partir del análisis de los inventarios *post mortem* que hemos presentado es posible observar que los géneros de textiles que circulaban en el territorio meridional del virreinato del Perú, eran muy similares a los que se

consumían en otros territorios de la monarquía hispánica. Se advierte que los sectores medios y altos accedían a diferentes y variados géneros cuyo origen no siempre es posible identificar pero que se reconocen en muchos casos de procedencia europea, oriental o propiamente indiana (lana, seda, algodón y lino en con sus diversos tipos). Un género que merece especial mención en este trabajo es el de la mercería, es decir, todos aquellos elementos que se utilizaban para la confección y aderezo de la indumentaria y que contribuían a otorgarle un sello de distinción. Este rubro es el más variado y el que con más frecuencia se advierte en las fuentes, tanto si nos referimos a los inventarios *post mortem* de hombres y mujeres como si nos referimos a bienes comercializados a través de escrituras de obligación o formando parte de stocks de mercaderías. El adorno estaba ligado al valor estético y al placer de los sentidos pero también al principio de visibilidad y el deseo de agregar un plus a la función de protección de la vestimenta[57]. También las prácticas comerciales reflejan este fenómeno ya que las tiendas trabajaban con bienes en consignación pertenecientes a un número importante de comitentes y muestran una variabilidad grande de este género de mercaderías que habrían fluctuado conforme cambiaba la oferta en los mercados más lejanos pero también conforme a los deseos de los clientes[58]. La posibilidad de adquirir ciertos adornos relativamente exclusivos, no repetidos, revela el deseo de configurar y manifestar una cierta pertenencia social, una apariencia que pudiera ser identificada como "habito de español" pero que simultáneamente mostrara un toque de distinción.

Retomando la tesis de Cardim, Herzog, Ruiz Ibáñez, Sabatini y Zúñiga sobre los efectos homogeneizadores de la colonización hispánica, es posible reconocer que en el caso de la indumentaria existió entre los sectores medios y altos de la sociedad cordobesa una tendencia al consumo de cierto tipo de textiles que habría permitido su reconocimiento a partir de su exhibición y visibilización en aquellos espacios habilitados a la socialización: la iglesia, la plaza, el mercado, el cabildo, la calle y el espacio doméstico. Esta apariencia, sin embargo, no estuvo desprovista de innovaciones y usos locales, que en el caso de los textiles adoptaron la forma de materiales nuevos como la *cabuya* y el *chagua*r, o materiales ya conocidos pero elaborados con materias primas indianas, como el caso de los lienzos de algodón y los sayales de lana. Los

57 Oudin, Fanny, "L'habit fait-il le moine? Quelques réflexions autor des proverbes vestimentaires du Moyen Age", en *Questes. Revue pluridisciplinaire d'études médiévales*, 25, 2013. https://journals.openedition.org/questes/79 (Consultado el 23/8/2021).

58 González Navarro, Constanza y Bixio Beatriz, "Dinámicas sociales, vínculos y confianza en el segmento medio de la sociedad cordobesa del siglo XVII", *Folia Histórica del Nordeste,* Resistencia, 35, mayo-agosto, 2019, 91-118. https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2019/08/n35a05.pdf (Consultado el 23/8/2021).

trabajadores/as indígenas aportaron su experiencia y habilidades previas en el hilado y tejido para aprender las nuevas técnicas de tejido en telar, bordado y bolillo. La confección de la indumentaria fue llevada a cabo en el seno de la organización doméstica en ciertos casos, y en otros, por artesanos especializados pertenecientes a las capas medias de la sociedad, generalmente de origen peninsular pero también de mestizos, nativos y esclavos de origen africano que aprendieron los procesos europeos en el seno de los talleres. La vestimenta y los materiales con los que ésta fue confeccionada contribuyeron, en efecto, al proceso de integración social donde los sectores medios y altos pudieron reconocerse a sí mismos en el marco de una sociedad cada vez más multiétnica y diversa[59].

59 No fue posible aportar a este estudio un análisis particular y comparativo del consumo de los sectores subalternos, aunque en términos generales, los productos que se ofrecían en las tiendas locales, los registros de la producción de los obrajes y las escrituras públicas (como las cartas de obligación y venta), permiten reconocer cierto volumen de textiles de baja calidad al que podían acceder los sectores menos acomodados de la sociedad cordobesa (lienzos de algodón, rajetas, sayales, textiles de cabuya y chaguar). Tampoco hemos encontrado aún registros documentales que testimonien el consumo de bienes orientales o bienes de Castilla por parte de estos sectores subalternos para los siglos XVI y XVII, fenómeno que a futuro consideramos seguir indagando.

El recibimiento de un nuevo virrey de la Nueva España en la Puebla de los Ángeles. Un ejemplo: el conde de Fuenclara (1742)

Antonio Pedro Molero Sañudo
Investigador Independiente

Introducción

La llegada del *alter ego* del rey a la Nueva España, el nuevo virrey, estaba acompañada de fastos y fiestas a lo largo del camino que recorría desde la llegada al puerto de Veracruz hasta su entrada triunfal en la capital del virreinato novohispano, la Ciudad de México.

"La marcha de un representante real hacia la antigua México-Tenochtitlan y el ceremonial que tuvo lugar en Tlaxcala, Huejotzingo, Otumba y México, traía a la memoria las alianzas estratégicas y victorias militares del conquistador a fin de exaltar el origen heroico del virreinato. El viaje también evocaba la grandeza material y espiritual de la Nueva España, como al detenerse en Puebla, ciudad establecida entre Veracruz y México por españoles no encomenderos y distinguida con el primer obispado de fray Julián Garcés, quien según una leyenda reconoció por medio de un sueño en dónde debía de fundarse la Angelópolis[1]*."*

El virrey era el espejo de la autoridad política y religiosa del rey, ya que representaba lo más cercano a la realeza que se conocería por estas tierras. El ceremonial que se seguía significaba la posesión simbólica del virrey como representante directo del monarca, así como la legitimación del lejano poder de la Corona.

"Establecemos y mandamos, que los reinos del Perú y Nueva España, sean regidos y gobernados por los vireyes que representen nuestra real persona, y tengan el gobierno superior, hagan y administren justicia igualmente, a todos nuestros súbditos y vasallos,

1 Berndt León, Beatriz, "Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, México, vol. XXVI, 101, 2005, 238.

y entiendan en todo lo que conviene al sosiego, quietud, ennoblecimiento y pacificación de aquellas provincias, como por leyes de este título y Recopilación se dispone y ordena."[2]

Durante el siglo XVIII cabe destacar las numerosas fiestas con dispendios extraordinarios que se celebraban en las principales ciudades del virreinato novohispano, impregnadas de semejanzas con el teatro barroco. Estas celebraciones eran en su gran mayoría de carácter religioso y se distribuían a lo largo del calendario litúrgico anual. No obstante, había otras de índole civil, como los recibimientos a obispos, virreyes y otras personalidades significativas.[3] Importantes también eran los festejos realizados por juras de reyes y en honor de nacimientos, bautismos o matrimonios de príncipes. Muchas de estas fiestas tenían su punto culminante en el interior de los templos o de los palacios.[4]

El sentimiento predominante de la fugacidad de la vida —relacionado con el concepto de *memento mori*— llevaba a querer disfrutar plenamente de todas las oportunidades de esparcimiento. Por tanto, los actos ceremoniales o lúdicos, como las entradas de virreyes, se convertían en espectáculos que mezclaban la realidad y la fantasía. Durante estas conmemoraciones, las ciudades modificaban su imagen habitual y se convertían en *"espacios urbanos* «extra-ordinarios» *que modifican la imagen de la ciudad con artificios teatrales"*: arquitecturas efímeras, luminarias, fuegos de artificio y adornos en sus calles y plazas principales.[5] En esta teatralización llevada a cabo en las ciudades novohispanas, merecen un especial apartado los arcos de triunfo que se levantaban en sus calles.

La ciudad de Puebla siempre quiso brillar a la altura de la capital novohispana, rivalizando en el despliegue de medios invertidos en los recibimientos de los virreyes. No obstante, el primer lugar se lo llevó siempre la Ciudad de México, en donde estas entradas triunfales sobrepasaron en ocasiones a las realizadas en el Viejo Mundo.

El virrey entrante, después de su llegada al puerto de la Veracruz, se dirigía camino a Puebla, donde se quedaba algunos días lisonjeado por ambos

2 *Recopilación de leyes de los Reinos de Indias. Mandadas imprimir y publicar por la magestad católica del rey Don Carlos II.* Tomo Segundo, Quinta Edición, Roix Editor, Madrid, 1841, 15. *Libro Tercero, Título Tercero, De los vireyes y presidentes gobernadores, Ley Primera.* El emperador D. Carlos en Barcelona a 29 de noviembre de 1542, ley 10. D. Felipe II en Bruselas a 15 de diciembre de 1558. Y en Madrid a 17 de febrero de 1567. D. Carlos II, y la reina Gobernadora en esta, Recopilación. *Que los reinos del Perú y Nueva España sean regidos y gobernados por vireyes.*

3 Leonard, Irving Albert, *La época barroca en el México colonial*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 175-176.

4 Cámara Muñoz, Alicia, *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro: idea, traza y edificio*, Ediciones El Arquero, Madrid, 1990, 215-217.

5 Ibid. 223-224.

cabildos y por los vecinos, en un intento por deslumbrarlo mediante festejos y atenciones hasta su partida a la Ciudad de México.[6] El correcto desarrollo de estos eventos era fundamental para los miembros de los cabildos que con su buena organización demostraban su prestigio social, *"así como el esplendor, lealtad y privilegios de dicha urbe"*.[7]

En España, la costumbre era que los gastos derivados del ceremonial de recibimiento de los reyes los cubriera el ayuntamiento con cargo a sus rentas, práctica que se siguió en la Nueva España. La llegada del virrey D. Antonio de Mendoza al Perú en 1551, traerá la necesidad de autorización por la Real Audiencia para los gastos de los recibimientos de virreyes, aunque esto pasó a ser una ley incumplida en numerosas ocasiones, al menos en la Nueva España.[8]

El viaje de un nuevo virrey hasta la ciudad de la Puebla de los Ángeles

"Pese a que el trayecto no seguía estrictamente la ruta de Hernán Cortés hacia la cabeza del imperio mexica, al partir de la primera población fundada por el conquistador y al recorrer lugares que gozaban del privilegio de entrada a caballo, se traían a la memoria hechos trascendentales de la conquista de México así como la grandeza material y espiritual del virreinato. En consecuencia, el camino de un virrey a México adquirió un significado histórico y triunfal propio, en el que se evocaba el origen heroico y pactista del reino, se exaltaba la excelencia del mismo, y se manifestaba la voluntad divina en hechos legendarios o sobrenaturales."[9]

El virrey y su séquito partían, bien del puerto de Cádiz, bien del de Sanlúcar de Barrameda en España. Desde ahí, la Casa de la Contratación sufragaba el viaje, proporcionando para ello una nao capitana. La comitiva llegaba después de aproximadamente cuarenta días al puerto de Veracruz. Aquí, descansaban durante algunos días, además de inspeccionar la ciudad y sus bastiones de defensa.

6 Cuenya Mateos, Miguel Ángel, *Fiestas y Virreyes en la Puebla Colonial*, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, 1989, 15-16. *"La ciudad y su corporación municipal organizaban grandes eventos sin parar en costos; el honor y la hidalguía de la ciudad estaban en juego, así como también, la competencia permanente con la ciudad de México".*

7 Berndt León, Beatriz, "Discursos de poder en un nuevo dominio", 230.

8 Casado Trigo, Manuel, "Aproximación al ceremonial y protocolo en los virreinatos americanos: el recibimiento virreinal", *Revista de Derecho UNED*, México, 11, 2012, 131-132.

D. Antonio de Mendoza ejerció como virrey de la Nueva España desde el 14 de noviembre de 1535 hasta el 25 de noviembre de 1550, en que fue nombrado virrey del Perú, cargo que ejercería hasta su muerte el 12 de septiembre de 1551.

9 Berndt León, Beatriz, "Discursos de poder en un nuevo dominio", 254.

Una fuente primaria de gran importancia, para conocer cómo era el recibimiento de un nuevo virrey en Veracruz y su posterior viaje hasta la capital del virreinato, es el texto del alférez de artillería Diego García de Panes escrito en 1793, que narra su viaje en el año 1755 junto a la comitiva del virrey D. Agustín de Ahumada, marqués de las Amarillas.[10]

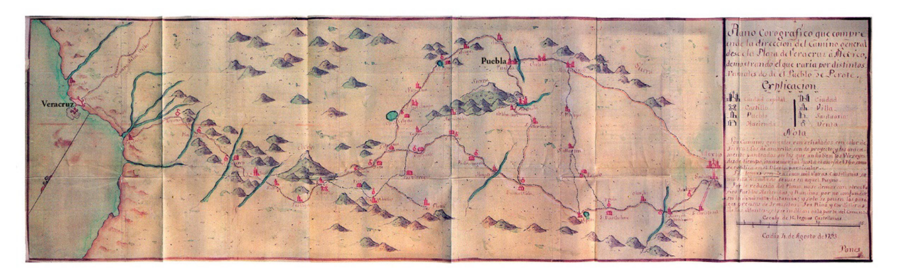


Fig. 1: *Plano Corográfico que comprende la dirección del Camino general desde la Plaza de Veracruz à Mexico, demostrando el que varia por distintos ramales desde el Pueblo de Perote.* García Panes, Diego, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México. Desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*, Ayuntamiento de Tlaxcala, México, (1793), 1994.

A Veracruz llegaban las comitivas de bienvenida enviadas por los cabildos civiles y eclesiásticos de México y Puebla. De México acudía, al menos, un secretario de gobierno y de parte del obispo de Puebla uno o dos canónigos de la catedral y su caballerizo personal, quien ofrecía al virrey una lujosa litera de mulas para desplazarse hasta la población de las Vigas, donde le esperaban los coches de caballos, ya que desde Veracruz hasta allí el camino estaba en mal estado y los carruajes no circulaban cómodamente. En el caso de que el virrey viajara con su esposa, era ella quien ocupaba la litera enviada por el prelado poblano, mientras que él viajaría en otra enviada desde la ciudad de Xalapa.

A Veracruz también eran llevadas las literas que se necesitaban para las criadas y los *"allegados de distinción del Virrey*", así como "*las caballerías de silla para los demás familiares de su comitiva, y las caballerías de carga a la ligera"*.[11]

El recorrido hasta Puebla demoraba aproximadamente 26 días, contando, por regla general, dos semanas en Veracruz, cuatro días en Xalapa y otros

....

10 García Panes, Diego, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México. Desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*, Ayuntamiento de Tlaxcala, México, (1793), 1994. Reproducción facsimilar del manuscrito acompañada del mapa de la Fig. 1, fechado el 4 de agosto de 1793 en la ciudad de Cádiz.

11 Ibid. 78-79.

tres en la ciudad de Tlaxcala. Según el relato del alférez García Panes, tanto el ceremonial como el itinerario hasta la capital virreinal no habían variado gran cosa a lo largo de los años, tradición que no cambió hasta la llegada del virrey marqués de Croix, en 1766.[12]

Una vez iniciado el viaje hacia la capital virreinal la primera parada se hacía en la Antigua Veracruz, donde se dormía. Esta localidad es la verdadera primera fundación de Hernán Cortés, por lo que la parada aquí era obligada y estaba cargada de una gran importancia simbólica como inicio del camino hasta México-Tenochtitlán. Al día siguiente se continuaba el viaje hasta la venta de Plan del Río, tras comer en mesa pública en la localidad de La Rinconada. Era una costumbre de cortesía, que el virrey comiera en público con los personajes que le recibían en las diferentes paradas de la travesía.

La tercera noche la pasaban en Xalapa, donde se unía al cortejo otro secretario del gobierno de México, además del caballerizo del virrey saliente que ofrecía al nuevo un fastuoso coche de caballos para continuar el viaje. Aquí comenzaba el recibimiento oficial por parte de las instituciones municipales poblanas, que enviaban a dos miembros del cabildo para dar la bienvenida.[13]

A continuación, continuaban el viaje hasta Las Vigas, donde se tomaban los carruajes para llegar en la misma jornada a dormir en la ciudad de Perote. Al día siguiente el virrey inspeccionaba la fortaleza de San Carlos y se continuaba hasta Tepeyahualco. En esta localidad se unían los miembros de los dos cabildos de Puebla, en caso de no haberlo hecho previamente en Xalapa, continuando hasta la venta de los Virreyes para hacer noche. Después, pernoctaban en Huamantla y de ahí seguían hasta la ciudad de Tlaxcala, pasando previamente por el pueblo de Alahuazán, que también tenía una gran importancia simbólica al ser el lugar en el que Hernán Cortés firmó la paz con la nación tlaxcalteca.

Ya en Tlaxcala el virrey realizaba la primera entrada pública a caballo del recorrido, dando paso a una tradicional ceremonia protocolaria y a tres días consecutivos de festividades. Seguidamente, la comitiva llegaba a la ciudad de la Puebla de los Ángeles, donde se llevaba a cabo la segunda entrada triunfal. Las siguientes, previas a la llegada a la capital virreinal, serían en las ciudades de Cholula y Huexotzingo.

En general, los gastos que realizaban los ayuntamientos y los cabildos de las ciudades y pueblos por los que pasaba la comitiva excedían de lo esti-

12 El virrey Carlos Francisco de Croix, marqués de Croix, gobernó la Nueva España desde el 24 de agosto de 1766 hasta el 22 de septiembre de 1771.

13 Serie Actas Cabildo, Puebla, 9 Ago. 1585, Archivo General Municipal de la Ciudad de Puebla (en adelante AGMP), vol. 12, fols. 21 r-21 v.

pulado, quedando los propios de ellas endeudados por préstamos de particulares.[14] A modo de ejemplo, en un documento del ayuntamiento poblano, fechado en octubre de 1696, se relata que la Ciudad de México llegó a gastar *"hasta veinte mil pesos y en ocasiones hasta veinte y seis mil pesos"* y que *"siendo tan repetidos estos recibimientos y gastos […] constaba que estaba debiendo la Ciudad más de doscientos y seis mil pesos de atrasados hasta fin de Diciembre del año de 1686"*.[15]

En Puebla, en esa misma fecha, se trató, una vez más, de regularizar los dispendios que se hacían en los recibimientos de los virreyes en todos los lugares por los que pasaba la comitiva, prohibiéndolos y denominándolos *"gastos ostentosos"*.

"Por cuanto en mi Consejo Real de Indias se ha tenido noticia que las Provincias de San Juan de los Llanos, la de Cholula y la grande de Tlaxcala acuden al Recibimiento de mis Virreyes cuando van a la Nueva España y pasan a la Ciudad de México, haciendo en esto muy excesivos gastos, y que en particular ***la Provincia de Tlaxcala****, en tres parajes por donde pasa el dicho Virrey y en la cabecera de ella, consume cantidad tan excesiva que llega a* ***catorce mil pesos****, y al respecto las demás, hospedando al Virrey y a su familia con grande opulencia y ostentación, previniendo mucha ropa para las camas, así de los criados como de los que se introducen en su acompañamiento, y en el palio y caballo con que es recibido, sin que de todo esto les quede cosa alguna a los indios naturales, que son los que lo gastan todo por los repartimientos tan considerables que para este efecto les hacen los Gobernadores y Alcaldes mayores, que totalmente exceden sus fuerzas y solo resultan en utilidad y beneficio suyo, por correr por su mano todas estas disposiciones de que también se ocasiona que los indios no puedan pagar mis Reales tributos, habiendo contribuido para un gasto tan ocioso y superfluo mucho más de lo que alcanzan sus fuerzas."*[16]

Pese a las disposiciones del Consejo y del monarca para tratar de paliar estos enormes y continuados gastos, las deudas siguieron engrosándose, llegando a cifras astronómicas como las de la Ciudad de México, donde el

14 Serie Actas Cabildo, Puebla, 1 Oct. 1585, AGMP, vol. 12, fol. 27 r. Se acordaba que entre los *"vecinos honrados de la ciudad"* se pidiera un préstamo de tres a cuatro mil pesos de oro común para los gastos de la fiesta y el recibimiento del virrey marqués de Villamanrique, que se habrían de pagar de los propios de la ciudad.

Serie Actas Cabildo, Puebla, 15 Nov. 1585, AGMP, vol. 12, fol. 29 r. Los propios deberían devolver 3.200 pesos a las nueve personas que los habían prestado. Esta enorme cantidad no se hizo efectiva hasta el 1 de enero del siguiente año de 1586.

Serie Actas Cabildo, Puebla, 12 Feb. 1586, AGMP, vol. 12, fols. 44 r-44 v. No obstante, el total de lo prestado ascendió realmente a 3.814 pesos y seis tomines.

Serie Actas Cabildo, Puebla, 2 Ene. 1591, AGMP, vol. 12, fols. 170 r-170 v. Otro ejemplo de estas grandes cantidades de dinero gastadas es el del recibimiento del virrey D. Luis de Velasco y Castilla, con 4.965 pesos y seis tomines de oro común.

15 Serie Actas Cabildo, Puebla, 24 Oct. 1696, AGMP, vol. 34, fol. 123 v.

16 Serie Actas Cabildo, Puebla, 24 Oct. 1696, AGMP, vol. 34, fols. 122 v-123 r. El resaltado en negrita es del autor.

desembolso para el recibimiento del conde de Moctezuma en 1696 fue de 18.329 pesos y siete reales.[17] Sin embargo, el cabildo poblano recibiría una carta, en la que el rey declaraba *"que por esta vez no le son prohibidos a este cabildo dichos gastos de sus propios"*, hechos en honor del conde de Moctezuma, ya que fueron dispuestos hacía tiempo y no se les había comunicado la decisión del monarca y la cédula real que los prohibía por excesivos.[18]

Las Leyes de Indias regulaban lo que se debía gastar en estos recibimientos y, en el caso de la Ciudad de México, el 24 de octubre de 1696 se comunicó una cédula real del 24 diciembre de 1638, con la limitación, *"a ocho mil pesos el gasto que dicha ciudad ha de hacer en la entrada y recibimiento de cada virrey, y lo mismo está señalado y permitido por la ley diecinueve título tercero, libro tercero en cuya cantidad han de quedar comprendidos e incluidos todos los gastos que en ellos se hicieren"*.[19] Una regla establecida por el cabildo municipal poblano, prácticamente desde su fundación en 1531, era pedir al virrey saliente que señalara la cantidad a gastar por los propios en el recibimiento del nuevo virrey.[20]

En una carta del 12 de octubre del mismo 1696 que alude a despachos y cédulas anteriores, el rey manda que se envíe a todas las provincias por donde pase el virrey un correo de cordillera con sus órdenes para que no se permita que *"en el recibimiento del dicho mi virrey se hagan gastos algunos de los efectos de las comunidades de los indios, ni que con este motivo sus gobernadores, alcaldes, ni oficiales de* República *les echen gabelas, ni otras derramas, ni por esta razón les causen molestias, ni vejaciones"*. En esta misma carta advertía que quienes no cumplieran con ello perderían su oficio y serían sancionados con doscientos pesos de oro común, *"por tercias partes, para mi* cámara*, gastos de justicia y estrados de la dicha mi audiencia"*.[21]

....

17 Serie Actas Cabildo, Puebla, 17 Feb. 1696, AGMP, vol. 34, fols. 270 r-270 v. El virrey José Sarmiento de Valladares y Arines Troncoso de Romay, conde de Moctezuma, ejerció el gobierno de la Nueva España desde el 9 de abril de 1696 hasta el 4 de abril de 1701.

18 Serie Actas Cabildo, Puebla, 24 Oct. 1696, AGMP, vol. 34, fols. 128 v-129 r.

19 Serie Actas Cabildo, Puebla, 24 Oct. 1696, AGMP, vol. 34, fols. 125 r-125 v. Esta cédula real era recordatorio de otras disposiciones anteriores sobre el mismo tema.

Recopilación de leyes de los Reinos de Indias, 19. Libro Tercero, Título Tercero, Ley XIX, *Que los Virreyes no usen de la ceremonia del palio en sus recibimientos; y en el del Perú se puedan gastar hasta doce mil pesos; y en el de Nueva España hasta ocho mil.*

20 Serie Actas Cabildo, Puebla, 23 Dic. 1589, AGMP, vol. 12, fol. 150 v. El cabildo preguntaba al virrey saliente, marqués de Villamanrique, por los gastos que se podían hacer para el recibimiento del nuevo virrey Luis de Velasco.

21 Serie Actas Cabildo, Puebla, 12 Oct. 1696, AGMP, vol. 34, fols. 126 r-126 v.

La entrada en la ciudad de los Ángeles

La ciudad de la Puebla de los Ángeles era la segunda que tenía la prerrogativa de recibir al nuevo virrey montado a caballo después, de Tlaxcala y antes de las de Cholula, Huexotzingo y finalmente México. La entrada triunfal y los días de estancia de la comitiva virreinal se convertían en una de las festividades más lujosamente celebradas por la sociedad poblana.


1762
SELLO QVARTO, VN QVARTILLO, AÑOS DE MIL SETECIENTOS Y SESENTA Y DOS, Y SESENTA Y TRES.

Fig. 2: *Libro de Expedientes sobre asuntos varios 1721 a 1866*, vol. no. 212, Archivo General Municipal de Puebla. Fotografía propiedad del autor.

En 1545 se alude por primera vez a esta celebración en las actas del cabildo municipal con la llegada de D. Antonio de Mendoza.[22] Por otra parte, los primeros datos que aparecen en estas mismas actas con información concreta son del año 1550, en referencia al recibimiento del segundo virrey D.

22 Serie Actas Cabildo, Puebla, 28 Ago. 1545, AGMP, vol. 5, fol. 65 v.

Luis de Velasco. El día 22 de octubre se daba licencia a la ciudad para gastar *"por el arco y fiesta que está acordado, hasta veinte pesos de oro común"*, del dinero de las obras del matadero que se debería retribuir después de los propios y las rentas de la ciudad.[23]

Estos dos ejemplos sirvieron para que el cabildo poblano determinara guardar *"el orden acostumbrado en el recibimiento de los anteriores virreyes"*, tal y como expresa la documentación municipal del año 1566, en la que se registran datos del recibimiento del tercer virrey novohispano, D. Gastón de Peralta, como los 566 pesos y tres tomines gastados en el palio o los alimentos ofrecidos en las comidas, *"cien aves de la tierra, doscientas de Castilla, trescientos pollos, dos docenas de carneros, seis terneras y dos docenas de cabritos"*.[24]

Los recibimientos en Puebla se comenzaban a organizar como poco, un par de meses antes de la llegada del virrey a las costas de Veracruz. El palacio del ayuntamiento se preparaba para su alojamiento, acomodando elegantemente al menos dos estancias con objetos de plata y piezas finas de porcelana y cristalería, prestadas por los vecinos principales. También se concertaba un sacerdote para dar misa todos los días en la capilla del cabildo, se preparaban carruajes, cocheros y forlones para los desplazamientos, y se contrataban músicos y cantores para amenizar las colaciones y los bailes en las noches.

Estas comidas y cenas se componían de las mejores viandas del terreno: chocolate, jamones de Toluca, dulces hechos en los conventos de monjas, así como productos de importación: quesos de Parma y Flandes, o vinos y licores franceses. Estos manjares y su magnífica disposición manifestaban ante la comitiva virreinal la capacidad de comerciar con tierras lejanas y conseguir productos exóticos, por parte de la ciudad y sus vecinos.

Entre los diferentes espectáculos que se organizaban estaban la construcción de complicados *"fuertes de arte"*, cuya fábrica comenzaba meses antes y para los que el mayordomo del cabildo debía proveer el *"aparejo de oficiales y materiales"* necesario.[25]

Por las tardes se celebraban corridas de toros en una plaza construida a propósito, donde una gran asistencia de público sufragaba con su pago parte de los gastos del cabildo.[26] Otro entretenimiento que se organizaba eran los

23 Serie Actas Cabildo, Puebla, 22 Oct. 1550, AGMP, vol. 6, fol. 116 r. D. Luis de Velasco y Ruiz de Alarcón fue virrey de la Nueva España desde el 25 de noviembre de 1550 hasta el 31 de julio de 1564.

24 Serie Actas Cabildo, Puebla, 8 y 30 Ago. 1566, AGMP, vol. 10, fols. 15 r-16 v. El virrey D. Gastón de Peralta gobernó la Nueva España del 19 de octubre de 1566 hasta el 14 de abril de 1567.

25 Serie Actas Cabildo, Puebla, 27 Sept. 1568, AGMP, vol. 10, fol. 53 r.

26 Acta del claustro, México, 26 Oct. 1742, Archivo General de la Nación (en adelante

juegos de cañas de origen militar árabe, que consistían en la simulación de un combate con hileras de hombres a caballo, tirándose cañas a modo de lanzas y protegiéndose con escudos muy practicados en las plazas mayores de España entre los siglos XVI y XVIII. En Puebla se nombraban cuadrillas de cuatro personas, normalmente entre los cabildantes y vecinos más ilustres, que se vestían con libreas de damasco y raso de China, también por cuenta de los propios de la ciudad.[27] Los castillos de fuegos artificiales eran otro elemento lúdico que funcionaba al menos durante tres noches, y en los que la luz y el sonido hacían olvidar la oscuridad y el silencio que predominaban a diario en la ciudad, en la que *"por unas horas o unos días, se imponía un mundo sensorial nuevo e intenso que enardecía las imaginaciones"*.[28]

Los edificios públicos, las iglesias y las casas particulares adornaban sus fachadas, ventanas y balcones con luminarias de todo tipo. En las azoteas, incluso en las de los conventos, se prendían grandes hogueras. La noche se llenaba de música y cantos procedentes de los órganos y los coros de las iglesias, así como de ruidos diversos de salvas de artillería o mosquetería y de todo tipo de inventos y juegos con pólvora: cohetes, castillos de fuegos, buscapiés, etc.[29]

A la entrada de la Angelópolis, en la plazuela de San Antonio, esperaba al virrey un corcel ensillado con su correspondiente banquillo para montarlo. A continuación se dirigía hacia la iglesia de San Francisco, donde se le recibía bajo palio, el cual rechazaba antes de entrar en el templo.[30] Siempre existieron discrepancias normativas respecto a si se debía recibir bajo palio o no a los virreyes y obispos que llegaban a tierras novohispanas. De hecho, las Leyes de Indias y diferentes cédulas reales ordenaban taxativamente que los virreyes del Perú y la Nueva España no debían ser recibidos bajo palio "*porque esto solo pertenece a nuestra real persona"*.[31]

AGN), Instituciones Coloniales, Regio Patronato Indiano, Universidad (114) Vol. 0, Expediente 76. Se refiere el gasto para la fiesta de los toros en el recibimiento del virrey conde de Fuenclara.

27 Serie Actas Cabildo, Puebla, 10 Nov. 1595, AGMP, vol. 12, fol. 333 v. En esta fecha fueron doce las cuadrillas formadas para el juego de cañas en honor del virrey conde de Monterrey. A cada una se le entregaron cuarenta varas de raso para elaborar las ropas y a los sastres que las hicieron se les pagó a razón de veinte pesos por cada cuadrilla.

28 Alberro, Solange, "Los efectos especiales en las fiestas virreinales de Nueva España y Perú", *Historia Mexicana*, vol. LIX, núm. 3, enero-marzo, 2010, 848-849.

29 Ibid. 854.

30 Chiva Beltrán, Juan, "El ceremonial de la «entrada triunfal» en el caso de los últimos virreyes", en Rodríguez Moya, Inmaculada ed., *Arte, poder e identidad en Iberoamérica. De los virreinatos a la construcción nacional.* Universitat Jaume I, Castelló de la Plana 2008, 175-176.

31 *Recopilación de leyes de los Reinos de Indias*, 18. Libro Tercero, Título Tercero, Ley XIX,

Esta polémica se reactivó de nuevo por una real cédula del 28 de diciembre de 1619, en la que se recordaba la prohibición del uso del palio por parte de los virreyes.[32] Esta cédula revalidaba otra de 1573, que no se había respetado al pie de la letra. Finalmente, en 1639 Felipe IV autorizó el uso del palio al nuevo virrey del Perú, Marques de Mancera, confirmando además los gastos de los recibimientos en doce mil pesos para la ciudad de Lima, y ocho mil para la de México, ya contemplados en las Leyes de Indias.

Tradicionalmente el palio se elaboraba ex profeso con materiales nobles, tal y como se describe en las actas del cabildo municipal del año 1585 para el recibimiento del virrey marqués de Villamanrique: *"acuerdo para que en el recibimiento del virrey se haga un palio brocado de China con tafetán y brocadura de oro y varas doradas".*[33]

Los alcaldes, los regidores e incluso los maceros se vestían por cuenta de los propios con ropas finas hechas también a propósito para la ocasión. Los ropones utilizados por los cabildantes corrían por cuenta del erario municipal y eran de terciopelo carmesí forrados con tafetán, con las calzas y los jubones de terciopelo negro.[34] Las sedas y demás telas finas para la confección de estos ropones y del palio las compraba en la Ciudad de México de su propio dinero un comisionado, que obtenía un beneficio de al menos un diez por ciento, más la comida mientras realizaba el encargo.[35] De hecho, unos de los mayores gastos realizados por el cabildo eran los del palio y los ropajes que vestirían los alcaldes y regidores, los cuales podían alcanzar hasta un cuarto o un tercio del presupuesto total del recibimiento.[36]

En Puebla, tradicionalmente la comitiva seguía un recorrido protocolario por las calles de la Traza hasta la plaza mayor, y a partir de 1696 esta ruta se establecería normativamente desde la entrada por el norte de la ciudad. Realizada la parada oficial en el convento de San Francisco el cortejo se trasladaba a la plazoleta de San José, y de ahí bajaba hasta la calle de Mercaderes

---

De los vireyes y presidentes gobernadores.

32 Casado Trigo, Manuel, "Aproximación al ceremonial y protocolo en los virreinatos americanos", 132-133.

33 Serie Actas Cabildo, Puebla, 9 Ago. 1585, AGMP, vol. 12, fol. 21 v. El virrey D. Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique, gobernó la Nueva España desde el 18 de noviembre de 1585 hasta el 25 de enero de 1590.

34 Serie Actas Cabildo, Puebla, 24 Dic. 1589, AGMP, vol. 12, fol. 151 r.

35 Serie Actas Cabildo, Puebla, 7 y 9 Sept. 1595, AGMP, vol. 12, fols. 325 r-325 v.

36 Casado Trigo, Manuel, "Aproximación al ceremonial y protocolo en los virreinatos americanos", 132. "*Por lo general el color de las ropas era el carmesí —propio de las personas reales y símbolo alegría—, y el género preferido el terciopelo, el raso o el damasco, e iban adornadas con joyas y plumas. Estos trajes quedaban en poder de los regidores pasado el festejo, por lo que a veces eran objeto de abuso y tenían especial interés en que no se omitiera esta partida en el presupuesto".*

(actual 2 Norte). Este era uno de los lugares donde se instalaba el arco de triunfo municipal y donde desmontaba el virrey para tomar posesión simbólica de su nuevo dominio.[37] Hecho este ritual, la comitiva continuaba hacia la plaza mayor donde salían a su encuentro el deán y el coro capitular, acompañándolo hasta el costado norte de la catedral, en cuya portada se instalaba el arco triunfal del cabildo catedralicio.[38]

El obispo y sus pontificales salían del templo a dar la bendición al virrey y recitaban el asperges, mientras le rociaban con agua bendita. A continuación, entraban en la catedral dirigiéndose al presbiterio, allí el virrey se postraba a rezar y después tomaba asiento en el lado del evangelio para la ceremonia litúrgica, en la cual se cantaba un *Te Deum* desde el coro. Seguidamente, el prelado se despedía en la misma puerta y el virrey continuaba hacia el palacio del ayuntamiento. Tras estos actos religiosos comenzaban los festejos con los que la ciudad agasajaría al *alter ego* del monarca durante días. El tiempo de estancia del nuevo virrey en la ciudad de Puebla no estaba estipulado, pero normalmente no era inferior a diez días.[39]

Los Arcos de Triunfo novohispanos

"Para los arcos triunfales novohispanos, la significación de los emblemas que confirmaban a los virreyes como auténticos delegados del rey partía del mismo hecho de que el monarca estaba ausente y se presentaba, sin embargo, a través de sus funcionarios, lo que daba como resultado la metáfora de un sol que iluminaba con sus rayos a todos sus súbditos por más alejados que estuviesen."[40]

En las fiestas celebradas por los recibimientos de los virreyes se conjugaban prácticamente todas las artes: arquitectura, pintura, escultura, poesía, música, danza, teatro, además de pirotecnia, arreglos florales, juegos de agua, etc. En ellas participaban numerosos eruditos y maestros de obras, los "arquitectos" de la época, con construcciones de carácter efímero como los arcos triunfales, que les servían de banco de pruebas para futuras realizaciones arquitectónicas.

37 Serie Actas Cabildo, Puebla, 15 Sept. 1595, AGMP, vol. 12, fol. 326 v. El arco triunfal para el virrey conde de Monterrey se instaló en "*la esquina de las monjas*" y fue hecho por el maestro de cantería Pedro López Florín.

38 Berndt León, Beatriz, "Discursos de poder en un nuevo dominio", 244-245.

39 Chiva Beltrán, Juan, "El ocaso de un ceremonial: Las últimas entradas virreinales de la Nueva España", *XVI Congreso Internacional de Ahila. El nacimiento de la libertad en la Península Ibérica y Latinoamérica. Orígenes, evolución y debates, Simposio 09, San Fernando, Cádiz, 2011*, 5.

40 Trujillo Diosdado, José Manuel, *Ritual político y emblemática novohispana. Representaciones del héroe en la entrada triunfal virreinal. Siglo XVIII*, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Filosofía, Tesis de Maestría, Santiago de Querétaro, 2017, 102.

Estos arcos, llamados también *portada triumphal* o máquinas, fueron una de las formas más representativas y monumentales del teatro novohispano. Eran obras efímeras a manera de portadas, que destacaban por su simbolismo y se realizaban para conmemorar la entrada en las ciudades de los virreyes y obispos, *"sustituyendo simbólicamente a las puertas de la muralla como punto de toma del territorio, lugar donde la ciudad rinde pleitesía al gobernante"*.[41] Estaban construidos con materiales perecederos: madera, tela, cartón, yeso, etc., y solían ser de grandes dimensiones, en el caso de los erigidos por los cabildos civiles, llegaban a ocupar el ancho de la calle donde se ubicaban.[42]

En estas estructuras se combinaban la escultura, la arquitectura, la pintura y la poesía, constituyendo obras escenográficas que manifestaban el poder de la Iglesia y del Estado. En el Nuevo Mundo se convirtieron en una tradición insoslayable en la que participaron los mejores artífices de todas las artes. Tenían al menos un vano principal y, por regla general, estaban constituidos por tres partes: la dedicatoria, la razón de la fábrica y la explicación del arco. Estas obras arquitectónicas presentaban dos tipologías básicas: unos eran los exentos, decorados por los dos lados, que eran los patrocinados por la ciudad, y se colocaban generalmente en las calles de acceso a la plaza principal; y los otros eran los concebidos como pantallas, que solo decoraban una cara y se adosaban a una portada principal, como los levantados en las catedrales.

En ambos casos constaban de dos o tres cuerpos, superponiendo los órdenes clásicos. Habitualmente tenían tres calles, dejando una serie de espacios para los lienzos del programa iconográfico pictórico. Con el paso del tiempo fueron llenándose de elementos decorativos, sustituyendo las columnas por estípites y atlantes, y dejando en el zócalo *"seis espacios más reducidos para la colocación de emblemas, rimas o poemas"*.[43]

Dos de los arcos de triunfo más relevantes durante el virreinato fueron los levantados por los dos cabildos de la Ciudad de México el 30 de noviembre de 1680, en honor del virrey D. Tomás de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna. En las composiciones literarias que acompañaban la estructura participaron sor Juana Inés de la Cruz, contratada por

41 Chiva Beltrán, Juan, "Arcos efímeros mexicanos. De la herencia hispana al nacionalismo artístico", *SEMATA*, *Ciencias Sociais e Humanidades*, 24, 2012, 195.

42 Terán Bonilla, José Antonio, "Aspectos barrocos en el urbanismo de la ciudad de Puebla", en V.V.A.A, *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, (edición digital a partir de La Paz, Unión Latina, 2007), 2011, 319.

43 Chiva Beltrán, Juan, "Arcos efímeros mexicanos", 198.

el cabildo catedralicio y Carlos de Sigüenza, por parte de la Ciudad.[44] En las descripciones utilizaban un lenguaje codificado constituido por un emblema triple: la lectura de las imágenes, del texto y de la estructura general del arco.[45] Estos complejos programas iconográficos propios de la cultura humanista debían transmitir las cualidades atribuidas al nuevo virrey en tres ámbitos *"la mitología y alegorías, la historia del mundo antiguo y la emblemática"*, convirtiéndose en verdaderos *leitmotiv* que presidían todo el festejo.[46]

Sor Juana elaboraría para su arco un largo texto en prosa llamado *Neptuno alegórico*, en el que se incluía una *Explicacción sucinta del arco triumphal*, escrita en verso.[47] Este se colocó en la puerta occidental de la catedral, representando las virtudes de los nuevos virreyes personificadas en las figuras del dios Neptuno y su esposa Anfítrite. El arco diseñado por Carlos de Sigüenza y Góngora se ubicó en la plaza de Santo Domingo, y fue descrito en su *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*.[48]

En la ciudad de Puebla la supervisión y elaboración de los programas iconográficos de los arcos de triunfo también corrió a cargo de personajes relevantes y cultos, procedentes en numerosas ocasiones del cabildo catedralicio.

Gracias a un papel suelto conservado en el archivo capitular de la catedral de Puebla, en el que aparece el dibujo del arco de triunfo que se levantó en la catedral para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quirós en el año 1627, podemos hacernos una idea de la monumentalidad que tenían estas estructuras que se colocaban en la puerta norte del templo en las entradas triunfales de virreyes y prelados. La importancia de este ejemplo radica en que es uno de los pocos originales que se conservan de este tipo de arquitecturas.[49] El dibujo a carboncillo muestra la estructura y decoración

....

44 Para un estudio singular y unos acertados comentarios sobre la figura de sor Juana Inés de la Cruz y su participación en el arco de triunfo mencionado, véase: Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix Barral, México, 1993.

45 Fueron muchas las publicaciones que se hicieron describiendo los arcos de triunfo de diferentes épocas pero pocas fueron reeditadas como estas dos (véase Francisco de la Maza *La mitología clásica en el arte colonial de México*).

46 Chiva Beltrán, Juan, "Arcos efímeros mexicanos", 198.

47 Cruz, Juana Inés de la, *Neptuno alegórico*, Cátedra Letras Hispánicas, Madrid, 2009.

48 Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Theatro de virtudes políticas que Constituyen à un Príncipe*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1680, Ed. Facsimilar, Biblioteca de escritores políticos, UNAM Coordinación de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, México, 1986. Chiva Beltrán, Juan, "Arcos efímeros mexicanos", 199.

49 Se trata de un dibujo en una hoja suelta que en el año 2014 se encontraba resguardada en una carpeta dentro de uno de los armarios bajos del antiguo archivo catedralicio. Lamentablemente a día de hoy no sabemos su paradero, ya que el archivo permanece cerrado a los investigadores desde el año 2015, sin saberse la fecha de reapertura.

del arco, además de una leyenda en el centro del vano por la que los maestros Pedro de Benavides y José de Cuéllar:

"nos obligamos a hacer y a acabar con toda perfección el arco que se hace para el señor obispo Don Gutierre Bernardo, en conformidad de esta traza y planta […] por precio de quinientos pesos en reales, pagados los trescientos luego y los doscientos acabado y puesto, por nos y el aparejador de la iglesia […] en 26 de agosto de 627 años."[50]

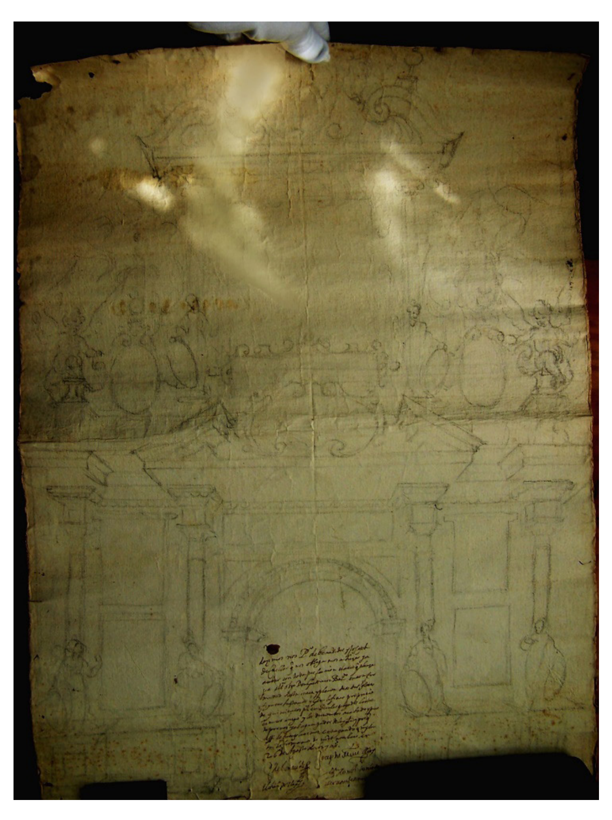


Fig. 3: *Arco de triunfo para el recibimiento del obispo Gutierre Bernardo de Quiroz, realizado por Pedro de Benavides y José de Cuéllar*, Archivo Cabildo Catedral de Puebla, 1627. Fotografía propiedad del autor.

De similar importancia, nos ha llegado conservado un lienzo fechado hacia 1756 y atribuido a José Joaquín Magón, *Entrada del virrey marqués de las Amarillas en la Catedral de Puebla*, que muestra el arco triunfal colocado en la portada norte de la catedral para este recibimiento.

50 Papeles sueltos, Puebla, 26 de Ago. 1627, Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante ACCP, Puebla).

En las recepciones de virreyes y obispos en Puebla se colocaban dos arcos de triunfo. Uno, el del cabildo municipal, bien en la calle del convento de Santa Catalina de Siena, bien en la esquina del convento de la Santísima Trinidad o en la del Palacio. El otro, dependiente del cabildo eclesiástico, se levantaba en la catedral, que era el punto más importante del recorrido triunfal, dada la gran importancia de la religiosidad en Puebla.[51] En este arco de la portada norte del templo principal se desarrollaba un rito exclusivo realizado por los seises, que consistía en quitarle las espuelas al virrey y ponerlas en una bandeja de plata que se entregaba a su caballerizo.[52]

El virrey conde de Fuenclara

D. Pedro de Cebrián y Agustín, V conde de Fuenclara fue un grande de España, caballero de la Orden de Alcántara y del Toisón de Oro, comendador de la Puebla, consejero de hacienda, y embajador diplomático en Venecia, Viena, Dresde y Napolés. El 31 de enero de 1742 el monarca Felipe V lo nombró virrey de la Nueva España, título del que tomó posesión el 3 de noviembre de ese mismo año y que ejercería hasta el 9 de julio de 1746.[53] Enseguida de sancionarse su nombramiento se embarcó rumbo al puerto de la Veracruz, donde llegó el 5 de octubre de 1742.[54]

---

51 Terán Bonilla, José Antonio, "Aspectos barrocos en el urbanismo de la ciudad de Puebla", 319. Serie Actas Cabildo, Puebla, 18 Oct. 1696, AGMP, vol. 34, fols. 115 v-117 r. En el recibimiento del conde de Moctezuma se señala el convento de Santa Catalina como el lugar donde *"se acostumbra poner el arco triunfal"*.

52 Berndt León, Beatriz, "Discursos de poder en un nuevo dominio", 255. *"El remover las espuelas antes de que el dignatario entrara a catedral (se ponía a la vista la piedad de la realeza que representaba y se ofrecía un ejemplo moral)"*.

53 Título de virrey, lugarteniente y gobernador del reino y provincia de la Nueva España, México, 4 Feb. 1742, AGN, Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, General de Parte (051), Vol. 33, Expediente 145, fols. 171 r-171 v.

Título de capitán general en la Nueva España para D. Pedro Cebrián y Agustín conde de Fuenclara, México, 4 Feb. 1742, AGN, Expediente 146, fols. 171 v-172 v.

Título de presidente de la Real Audiencia de México para D. Pedro Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara, México, 4 de Feb. 1742, Expediente 147, fols. 173 r-173 v.

54 Expediente, México, 1742, AGN, Instituciones Coloniales, Inquisición (61), Vol. 889, Expediente 1, fols. 11-27 y 30-50.



Fig. 4: *Virrey Pedro Cebrián y Agustín*, José de Ibarra, 1743, Museo Nacional de Historia. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:PedroCebrianyAgustin.jpg

En 1741 el conde elevó un memorial al rey reclamando 441.741 reales de vellón que le adeudaba la Tesorería Mayor de sueldos insatisfechos por sus embajadas en Viena y Nápoles. Para facilitar el cobro de esta deuda, el conde proponía *"a V.M. se digne mandar se le paguen los citados 441.741 reales en la forma que se ha satisfecho el alcance al Marqués de la Mina en Toneladas para Indias, a fin de que pueda pagar a los infinitos acreedores con que se halla y a quienes se ve precisado a dar crecidos intereses"*.[55] El rey no accedió a esta súplica, pero tal vez la proposición pudo influir en su posterior nombramiento como virrey, más teniendo en cuenta que el duque de la Conquista, anterior titular, había muerto el 23 de agosto de ese mismo 1741.[56]

55 Sarrablo Aguareles, Eugenio, *El conde de Fuenclara embajador y virrey de Nueva España (1687-1752)*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, CSIC, Sevilla, 1955, 308.

56 D. Pedro Castro Figueroa y Salazar, duque de la Conquista, fue nombrado virrey el 26 de mayo de 1739 y tomó posesión del cargo el 17 de agosto del año siguiente de 1740, desempeñando el puesto tan solo durante un año hasta su muerte el 23 de agosto de 1741.

Ante esta eventualidad, el gobierno interino novohispano quedó en manos de la Real Audiencia hasta la llegada de un nuevo virrey. Este hecho motivó que el ministro D. José del Campillo intercediera ante el rey por el conde de Fuenclara, sobre todo, ante la negativa del duque de Abrantes y de Linares a ocupar el cargo vacante.[57]

Finalmente, el rey confirmaría el nombramiento del conde de Fuenclara, quien pediría que la Real Hacienda, a través de la Caja de México, le pagara lo adeudado, además de los intereses que pedían sus acreedores.[58] D. Pedro Cebrián y Agustín conseguía así un buen negocio, ya que a la promesa de pagarle la deuda se unía el considerable sueldo de virrey, que incluso se aumentaría en el año 1745 hasta la cantidad de 40.000 pesos anuales.[59]

Las malas relaciones entre España e Inglaterra hicieron más complicado el viaje de lo que de por sí ya era y, por miedo a la situación bélica que se estaba viviendo, se rodeó de la máxima discreción, tomando un rumbo diferente al ordinario para hacerlo menos arriesgado. El virrey se disfrazó para evitar ser capturado como lo había sido su antecesor, el duque de la Conquista. Viajó en la fragata francesa *El Delfín*, que zarpó en julio de 1742 del puerto de Rochefort rumbo a Santo Domingo y continuaría desde allí a Veracruz. Por precaución el conde viajaba sin ningún tipo de acreditación, y por ello, previamente, se había enviado una cédula real a México para que se le concediera la posesión del título, aunque no llevara los documentos que lo confirmasen como el nuevo virrey.[60]

El recorrido triunfal del conde de Fuenclara

El 9 de octubre el virrey abandonó la ciudad de Veracruz e inició su camino hacia México parando en los lugares que marcaba la tradición y con unas espectaculares entradas triunfales en Xalapa y Puebla.[61] El día 12 de

57 Rubio Mañé, J. Ignacio, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España, 1535-1746*, Ediciones Selectas, México D.F, 1955, 186-190 y 297. Díaz Casillas, Francisco, *La administración pública novohispana*, Colegio Nacional de Ciencias Políticas y Administración Pública, Cuadernos de Análisis Político-Administrativo, no. 10, México 1987, 63.

58 Rubio Mañé, J. Ignacio, *Introducción al estudio de los virreyes de Nueva España*, 311-312.

59 Real cédula, México, 1 May. 1745, AGN, Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Reales Cédulas Originales y Duplicados (100), Reales Cédulas Originales, Vol. 65, Expediente 29.

60 Real cédula, México, 8 Jul. 1742, AGN, Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Reales Cédulas Originales y Duplicados (100), Reales Cédulas Originales, Vol. 62, Expediente 46.

61 Chiva Beltrán, Juan, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la*

este mismo mes llegaron a Huamantla para recibirle y darle la bienvenida los comisarios del cabildo eclesiástico poblano: el canónigo doctor Joseph Fernández Méndez y el maestrescuela doctor Francisco Marcos Manrique que recibirían doscientos pesos de ayuda de costa por esta labor.[62] Previamente a su llegada a Puebla el virrey haría la tradicional entrada triunfal en la ciudad de Tlaxcala. Aquí, los miembros del cabildo no escatimaron en gastos para complacer a su excelencia, lo que acarreó una deuda considerable. Para paliar este dispendio el cabildo de esta ciudad solicitaría a la Real Contaduría de tributos que le librara la cantidad necesaria para cubrir los gastos del recibimiento o que en caso contrario mandara que los vecinos y labradores cubrieran la cantidad de dinero invertida, en ambos casos antes de que terminara el año 1742, sin tener en cuenta que estas soluciones estaban fuera de lo regulado por las Leyes de Indias.[63]

El virrey conde de Fuenclara llegó a la ciudad de la Puebla de los Ángeles el 19 de octubre, quedándose siete días para descansar, durante los cuales se sucedieron festejos y celebraciones en su honor.[64] La comitiva partiría de aquí a finales del mes de octubre y el cambio de gobierno se realizó en la localidad de Otumba, con una simbólica entrega del bastón de mando. A esta ceremonia acudieron algunos de los personajes más notables de la Ciudad de México, que recorrieron los aproximadamente sesenta kilómetros que separan las dos localidades.

"El dos de noviembre llegó a San Cristóbal, y el día siguiente entró en la villa de Guadalupe, donde fue cumplimentado por las autoridades y tribunales novohispanos, y pasó por la tarde a la corte para la realización del preceptivo juramento y la toma de posesión. La entrada triunfal se realizó a mediados de noviembre, con grandes muestras de regocijo y corridas de toros en la plaza del Volador hasta finales de mes, entre el veintiséis y el veintinueve de noviembre de 1742."[65]

El conde de Fuenclara fue uno de los pocos grandes de España que ostentó el título de virrey de la Nueva España, por lo que las celebraciones y las decoraciones efímeras en su honor fueron espectaculares. El arco para su entrada triunfal por parte del ayuntamiento de la ciudad de México se colocó

---

entrada virreinal, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana, 2012, 185.

62 Libros de Fábrica, Puebla, 12 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1739-1742, fol. 98 r.

63 Expediente, México, AGN, Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, Cajas 3000-3999, Caja 3892, Expediente, 1742.

64 Serie Actas Cabildo, Puebla, 19 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 497 v.

65 Chiva Beltrán, Juan, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas*, 185. Citando el *Mercurio de México* del mes de noviembre de 1742.

al inicio de la calle de Santo Domingo, como era costumbre.[66] Este arco exento, con diez lienzos dispuestos por cara con *"su mote y algunos sonetos o octavillas repartidas entre ellos"*, ensalzaba las virtudes de Cayo Julio Vero Maximino (173-238), militar destacado bajo el mandato de los emperadores Séptimo Severo (146-211) y Alejandro Severo (208-235), y a su vez emperador entre los años 235 y 238.[67] Las pinturas representaban diferentes escenas históricas del emperador Severo simbolizando al rey Felipe V y de Julio Maximino como proyección del conde de Fuenclara.[68]

Existe una descripción de este arco hecha en el mismo 1742 por Cayetano Cabrera Quintero en su *Julio Maximino, verdadero, bajo cuyos heroicos hechos y altas prendas simbolizó el estudio las del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrian, y Agustín, Conde de Fuen-Clara*.[69] El arco en general mostraba una inspiración clasicista tradicional y tenía una tarja con una inscripción honorífica sobre la clave de la puerta. En general, destacaba la iconografía utilizada que se apartaba de la mitología como fuente, en favor de una narración histórica.[70]

Del segundo arco triunfal que se colocó en la catedral metropolitana también tenemos una descripción hecha por el mismo Cabrera Quintero publicada en 1743 en su *Nuevo Ulises*, por la que sabemos que el arco tenía ocho lienzos cuya iconografía mostraba *"escenas tradicionales inspiradas en la Odisea"*, entre las que destacaba Ulises con los rasgos del virrey conducido en un carro triunfal.[71] Este arco fue el mismo que se utilizó para el anterior virrey duque de la Conquista en 1740. En ambos casos la imagen heroica de Ulises simbolizaba la necesidad de defender los territorios ultramarinos de los enemigos de la Corona.[72]

66 Ibid, 185.

67 Trujillo Diosdado, José Manuel, *Ritual político y emblemática novohispana*, 102.

68 Ibid, 112-113. "*Además destaca la aparición del rey Felipe V como el dios de la guerra, Marte, que junto con la comparación entre Maximino y el conde de Fuenclara dota de un tono bélico al aparato festivo, acorde al perfil de este virrey que había participado en la Guerra de Sucesión al servicio del aspirante borbón, y al momento en el cual arribaba al virreinato en pleno desarrollo la Guerra de Asiento entre Gran Bretaña y España por el control de las aguas del Caribe (1739-1748)*".

69 Cabrera Quintero, Cayetano, *Julio Maximino, verdadero, bajo cuyos heroicos hechos y altas prendas simbolizó el estudio las del Excmo. Sr. D. Pedro Cebrian, y Agustín, Conde de Fuen-Clara […]*, Biblioteca Nacional de México, BNM-FR, Colección Archivos y Manuscritos, MS31, México, 1742.

70 Chiva Beltrán, Juan, *El triunfo del virrey. Glorias novohispanas*, 186.

71 Cabrera Quintero, Cayetano, *Nuevo Ulises, delineado según el original del Grande Homero, en las Tablas de la Odisea; y expendido en el arco triumphal, que la Primada Nueva España Santa Iglesia de México erigió en sus puertas al Ingresso del Excelentísimo Sr. S. Pedro Cebrián Agustín, conde de Fuen-Clara*, BNM-FR, Colección Archivos y Manuscritos, MS31, México, 1743. Trujillo Diosdado, José Manuel, *Ritual político y emblemática novohispana*, 133.

72 Ibid, 154. "*En el lienzo de uno de los intercolumnios se figuró a Penélope tejiendo y rodeada de*

El recibimiento del conde de Fuenclara en la ciudad de la Puebla de los Ángeles

La ciudad de Puebla realizó un enorme desembolso en los festejos del recibimiento y en la estancia del virrey D. Pedro Cebrián, así como en la construcción del tradicional arco triunfal a cuenta del cabildo municipal.

El alférez mayor de la ciudad, Ignacio Javier de Victoria Salazar y Frías, fue el elegido para hacerse cargo del arco triunfal para el recibimiento del conde de Fuenclara. Para llevar cabo este cometido, el 4 de septiembre de 1742, mandó sacar el "*arco viejo*" para inspeccionar su estado y ver si se podía aprovechar algo de él para la confección del nuevo, lo cual fue imposible, ya que su estructura estaba "*hecha tierra*". Según el propio alférez, el presupuesto de la nueva estructura presentado en sesión de cabildo, ascendería a más de mil pesos, incluso contemplando el hacerlo más pequeño y ahorrando "*todo lo que se pueda*". Ante este enorme desembolso planteado, el cabildo decidió votar la propuesta del alférez, acordándose finalmente, consultar otros artífices para intentar gastar menos en una construcción efímera.[73]

Varios capitulares insistieron en no gastar más de lo estipulado por la Corona para los recibimientos de los virreyes, por lo que se debería moderar el gasto del arco de triunfo. Esta decisión provocó que el alférez mayor intentara desligarse de la supervisión del arco como comisario y así permitir que se pregonara su realización. No obstante, el ayuntamiento no admitió su renuncia, alegando la confianza que tenía en su persona y encargándole que él mismo viera "*si puede conseguir de los mismos oficiales del arte de pintura y demás, alguna moderación en el costo o practique el sacar dicha obra a pública subastación […] en razón del menor costo de dicho arco*".[74] Para abaratar el costo, el cabildo propuso que el licitante al cargo de la construcción, se llevara el arco después de utilizado, ya que "*la experiencia ha enseñado que, aunque se haga de cuenta de la nobilísima, a más de que se ocupa pieza en que tenerlo, cuando sea menester se encuentra inservible*".[75]

En una real cédula fechada en Aranjuez el 10 de junio de 1724, se recoge la petición del cabildo municipal poblano de incrementar el dinero para los recibimientos de los virreyes novohispanos e igualarlo a los ocho mil pesos que recibía la Ciudad de México.

---

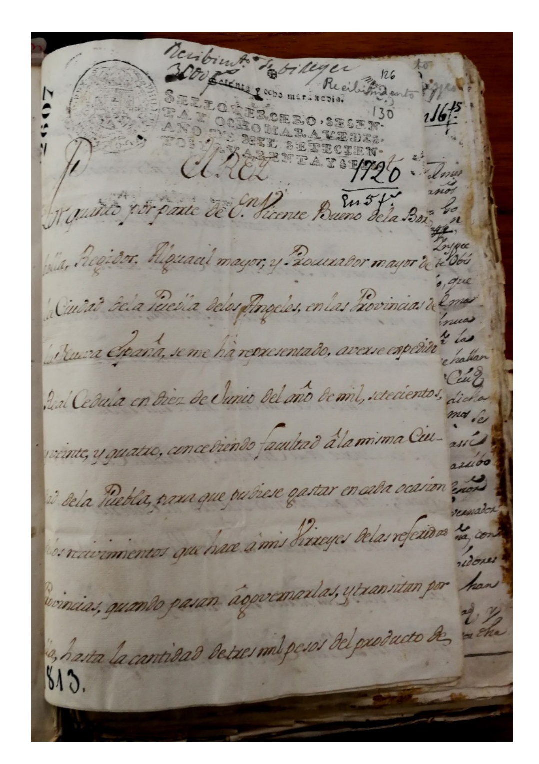
pretendientes, el mote: Uni servatur Ulyssi, el emblema equiparaba entonces a la Nueva España con la esposa del héroe homérico, quien espera ser defendida por el virrey de pretendientes británicos, cuya presencia en mares americanos tenía en alerta constante a las autoridades novohispanas debido a la Guerra de Asiento (1739-1748)". El resaltado en negrita es del autor, *"Solo a Ulises se reserva"*.

73 Serie Actas Cabildo, Puebla, 4 Sept. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 472 v.

74 Serie Actas Cabildo, Puebla, 4 Sept. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 472 v.

75 Serie Actas Cabildo, Puebla, 4 Sept. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 473 v.

"[…] que siendo la referida ciudad de la Puebla, la segunda de aquel reino en su población, caballería y circunstancias, y hacerse preciso por este motivo corresponder a las mismas demostraciones de arcos, y fiestas, con que la expresada de México celebra las entradas de virreyes, me suplicaba fuese servido conceder la facultad para que de sus propios pueda gastar en las entradas de virreyes, hasta la cantidad de ocho mil pesos, como lo está permitido a la de México, y habiéndose visto esta circunstancia en mi Consejo de las Indias, con el testimonio que para la justificación de ella se ha presentado, y considerando las particulares circunstancias que ocurren en la referida ciudad de la Puebla de los Ángeles, con su antigüedad y nobleza he venido en considerarla pueda gastar hasta la cantidad de tres mil pesos de sus propios (en lugar de los mil ducados que la están asignados) en cada ocasión de recibimiento de virrey."[76]


El Rey 1726

Por quanto por parte de D. Vicente Bueno de la Bor-
billa, Regidor, Alguacil mayor, y Procurador mayor de la
Ciudad de la Puebla de los Angeles, en las Provincias de la
Nueva España, se me ha representado, averse expedido
Real Cedula en diez de Junio del año de mil, setecientos,
veinte, y quatro, concediendo facultad a la misma Ciu-
dad de la Puebla, para que pudiese gastar en cada ocasion
de los recivimientos que hace a mis Virreyes de las referidas
Provincias, quando pasan a governarlas, y transitan por
ella, hasta la cantidad de tres mil pesos del producto de

Fig. 5: *Real cédula, Puebla, 10 Jun. 1724*, Archivo General Municipal de Puebla, Libro de Expedientes sobre asuntos varios 1721 a 1866, vol. no. 212.
Fotografía propiedad del autor.

76 Real cédula, Puebla, 10 Jun. 1724, AGMP, Libro de Expedientes sobre asuntos varios 1721 a 1866, vol. no. 212, fols. 141 r-141 v. Los paréntesis corresponden al documento. Esta cédula sería ratificada en la ciudad de México mediante un real acuerdo el día 13 de mayo de 1728.

Por tanto, esta cédula concedía a la ciudad de Puebla la facultad de gastar hasta tres mil pesos en el recibimiento de un nuevo virrey en su camino a la Ciudad de México.[77] Hasta este momento, Puebla tenía asignados mil ducados —algo menos de mil cuatrocientos pesos—, cantidad muy inferior a la adjudicada a la Ciudad de México.[78]

En la sesión del cabildo del 9 de octubre de 1742 se ordenaba que los encargados del cofre entregaran a los comisarios de palacio, Juan Joachim Misieres y Guillermo Sáenz, los tres mil pesos asignados por el rey para el recibimiento del virrey "*que estaba ya próximo a llegar*".[79]

A posteriori, el rey y su Consejo de Indias se quejaron de que en los recibimientos del duque de la Conquista y del conde de Fuenclara se había excedido el gasto registrado en su real disposición. A pesar de esto, el comisario Guillermo Sáenz acudió al superior gobierno del virreinato de la Nueva España, para intentar que le fuera pagado el alcance hecho por la ciudad de dos mil veintiún pesos, seis reales y seis granos. Sáenz conseguiría su propósito a pesar de las voces en contra, incluyendo la del propio monarca, que desaprobaba el abono de la demasía gastada. Sin embargo, el propio rey concedió el reembolso en esta ocasión, ordenando que en adelante debería cumplirse con el gasto máximo de tres mil pesos y que los comisarios y regidores que hubieran aprobado cualquier demasía, dispondrían de un mes para restituir el dinero a los propios.[80]

En la misma sesión de cabildo del 9 de octubre se adjudicaron cien pesos a los regidores Juan Joseph de Gainza y Nicolás de Castro para los gastos de ir a recibir al conde de Fuenclara al pueblo de Tepeyahualco y acompañarlo hasta la ciudad de Puebla; además, se les añadirían otros sesenta pesos para el forlón en el que viajaría el virrey.[81] Por su parte, el alcalde mayor ofre-

77 Real cédula, Puebla, 10 Jun. 1724, AGMP, Libro de Expedientes sobre asuntos varios 1721 a 1866, vol. no. 212, fol. 130 r.

78 Martínez López-Cano, Pilar, *La génesis del crédito colonial Ciudad de México, siglo XVI*, Universidad Autónoma Nacional de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2001, 324. En el cuadro 4 correspondiente a las "*unidades de cuenta utilizadas en la Nueva España en el siglo XVI*", muestra las siguientes equivalencias: 1 peso de oro común 272 maravedíes; 1 ducado de Castilla 375 maravedíes.

79 Serie Actas Cabildo, Puebla, 9 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 489 r. Juan Joachím Misieres era alcalde provincial de la Santa Hermandad en la ciudad y su obispado, mientras que Guillermo Sáenz era juez de los reales novenos y contador de bienes menores.

80 Real cédula, Puebla, 10 Jun. 1724, AGMP, Libro de Expedientes sobre asuntos varios 1721 a 1866, vol. no. 212, fols. 130 v-133 v, 1 de febrero de 1746. Este dinero extra gastado en el recibimiento se sacaría del producto de los arrendamientos y del ramo de tierras y cabezadas de los ejidos de la ciudad.

81 Serie Actas Cabildo, Puebla, 9 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 491 r. Estos dos mismos alcaldes fueron los encargados de recibir anteriormente al virrey Juan Vázquez de Acuña

ció un caballo y su silla para la entrada en la ciudad, mientras que el alcalde ordinario Manuel Nicolás Hidalgo brindó otro caballo ensillado para el paje que portaría el guion, además del banquillo y el quitasol que se necesitarían para el virrey.[82]

Otra costumbre establecida era entregar un extra al portero del cabildo de veinticinco pesos, aunque ahora se decidió reducir esta cantidad a tan solo doce, a causa de "*lo estrecho en que se haya esta nobilísima ciudad*".[83] La realidad era que la ciudad se encontraba en verdaderos apuros económicos, por lo que se vio obligada a echar mano del dinero correspondiente al ramo de las tres cuartillas para sufragar parte de los gastos del recibimiento. Otra disposición que se tomó para intentar ahorrar fue el encomendar a los capitanes del batallón de mayor antigüedad, para que costearan y portaran las bandas desde la plazuela de San Antonio hasta el arco triunfal.[84]

El 19 de octubre se decidió que además de los dos caballos asignados para el virrey su paje, era preciso "*aprontar*" otro más y buscar quién lo costeara. Además, se acordó que a los soldados que acompañaban al virrey se les debía dar un estipendio, en el caso de no comer en el palacio, tal y como se había hecho en el anterior recibimiento del duque de la Conquista.[85]

Un problema que se planteó por los comisarios de palacio fue que en el recibimiento anterior, por arbitrio de los comisarios de entonces, se habían dado propinas a los pajes del duque y a numerosos miembros del ayuntamiento. Esto no les parecía correcto a los actuales comisarios Misieres y Sáenz, ya que faltaba a la rectitud que se requería respecto a no realizar gastos extras.[86] No obstante, el depositario general Antonio Basilio de Arteaga opinó que habiéndose hecho así con la familia del duque de la Conquista, se debería hacer igual con la del conde de Fuenclara, que ya estaba en el palacio municipal, de manera que no se sintiera menospreciado en ese sentido.[87]

---

y Bejarano, I marqués de Casa Fuerte, que gobernó la Nueva España entre 1722 y 1734.

82 Serie Actas Cabildo, Puebla, 9 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 491 v.

83 Serie Actas Cabildo, Puebla, 9 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 491 v.

84 Serie Actas Cabildo, Puebla, 9 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 491 v.

85 Serie Actas Cabildo, Puebla, 19 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 497 v.

86 Serie Actas Cabildo, Puebla, 27 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 498 v.

87 Serie Actas Cabildo, Puebla, 27 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 499 r.

Contaduría, Puebla, 12 Ene. 1742, AGMP, Libro de Cuentas año de 1742, fol. 274 r. Para el recibimiento del virrey duque de la Conquista se habilitó una sala anexa al palacio del ayuntamiento que pertenecía a Domingo Palacios, quien recibió dieciocho pesos y dieciséis y seis reales por los cuatro meses que estuvo integrada al palacio para uso del virrey. Contaduría, Puebla, 27 Feb. 1743, AGMP, Libro de Cuentas año de 1742, fol. 13 r. Se registra el recibo de los dieciocho pesos pagados a Domingo Palacios por "*la quitada de la sala o recámara de su casa para recibimiento del virrey*".

Este tema de las propinas a los familiares desató cierta polémica entre los cabildantes. Por ejemplo, el regidor Antonio de Echevarría pensaba que siendo costumbre antigua el entregarla, los comisarios deberían averiguar en los anales antecedentes o al menos revisar los archivos del alférez mayor al respecto del último virrey. No obstante, el parecer de la mayoría de los capitulares fue que no se debía "*vulnerar en manera alguna la real determinación de su majestad sobre el asunto de gastos y lo preciso que es el no deslucir lo que hasta aquí ha estado practicando esta nobilísima ciudad en obsequio de su excelencia*".[88] Sin embargo, se hacía hincapié en que al no haberse presentado aún las cuentas de los gastos que se erogaron en el recibimiento del duque de la Conquista, "*y faltando esta fresca noticia, se deberá ver lo practicado con las familias de los antecedentes excelentísimos señores virreyes, para que en cosa ninguna falten al cumplimiento los señores comisarios, en orden al lucimiento de esta nobilísima ciudad*". En resumen, se dejaba en manos de los comisarios la facultad de decidir sobre esta delicada situación de las propinas a los acompañantes del virrey.

"*Los señores comisarios practiquen lo más que puedan según sus facultades en orden al asunto, dando a los familiares del excelentísimo señor conde de Fuenclara lo que arbitraren, para ir consecuentes a lo que se practicó y ha practicado con los familiares de los excelentísimos señores virreyes antecedentes, en inteligencia de que se adviertan los medios más decentes y menos notables, para el remplazo de lo que dichos señores comisarios expendieren los familiares de dicho excelentísimo virrey conde de Fuenclara*"[89]

El cabildo catedralicio poblano en el recibimiento del conde de Fuenclara

La Iglesia también tuvo grandes gastos derivados del recibimiento del nuevo virrey, parte de ellos se recogen en el libro de Fábrica Espiritual (1739-1742), *Memoria de varias cosas que se han ofrecido en el recibimiento del excelentísimo señor conde de Fonclara, virrey de esta Nueva España en el mes de octubre de este año de 1742*.

"Primeramente, de lo que se pagó a los mozos que ayudaron a colgar y alfombrar la iglesia y a descolgar y desalfombrar en dicha función, montó diez pesos y seis reales.

De poner y quitar el trono cinco pesos.

Ítem, tres pesos que se pagaron a los chirimiteros.

Ítem, siete arrobas de lamparilla para los candiles con que se iluminó la torre en tres noches y la paga de los mozos que pusieron dichos candiles, uno y otro, mitad, veintiún pesos y dos reales.

88 Serie Actas Cabildo, Puebla, 27 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 499 r.

89 Serie Actas Cabildo, Puebla, 27 Oct. 1742, AGMP, vol. 44, fol. 499 v.

Ítem, doce hachas que se pusieron en el balcón en tres noches que costaron veinte pesos.

Ítem, cuatro pesos y cuatro reales que se le pagaron a dos mozos que estuvieron velando el balcón, a dos reales cada uno cada noche.

Ítem, dos pesos que se pagaron a cuatro cabos que estuvieron guardando la iglesia el día de la misa de gracias.

Ítem, cinco pesos y cuatro reales que se le pagaron al maestro Miguel Ruiz por echar pies a la mesa que sirve a los difuntos y aniversarios.

Señor Capitán D. Martín Alberto de Bertodano, mayordomo de la fábrica espiritual de esta Santa Iglesia Catedral, sírvase vuestra merced por esta mi libranza de mandar dar y pagar a la voluntad del licenciado D. Salvador Manuel de Aguirre, setenta y dos pesos, cuyo monto importa la memoria adjunta […], Ángeles y octubre 26 de 1742 años. Son 72 pesos.”[90]

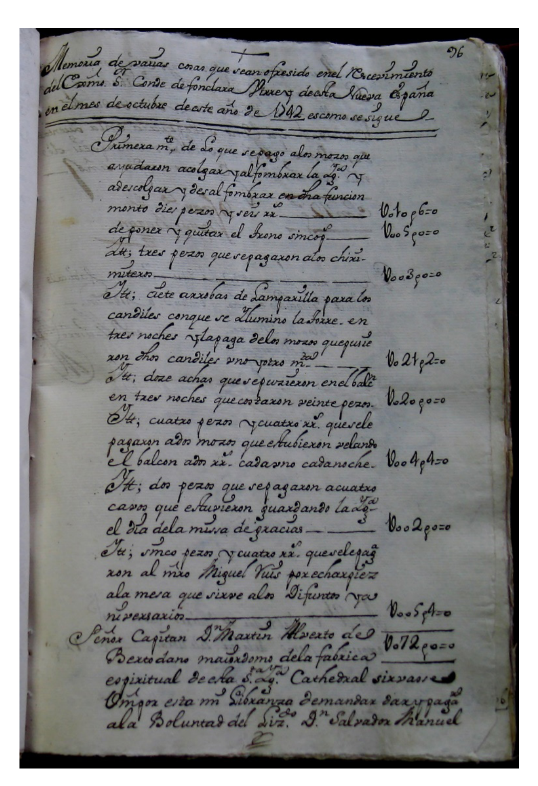
Aunque los gastos que refleja este documento no son cuantiosos, sí son relevantes para conocer algunos datos concretos, como el de que la iglesia revistió su interior con alfombras, tapices y telas alrededor. Asimismo, se colocó un trono especial que ocupaba el virrey en las ceremonias litúrgicas. Se contrataron “*músicos chirimiteros*” que normalmente encabezaban las procesiones y tocaban desde la torre, la cual se iluminó junto con el exterior de la catedral durante tres noches, mediante hachas y candiles.[91]

A los gastos anteriores se suman 408 pesos y seis reales que se le dieron al canónigo Antonio Nogales el 24 de noviembre para el “*regalo y avíos*”, con los que la catedral obsequió al virrey y que él puso de su bolsillo.[92]

90 Libros de Fábrica, Puebla, 26 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1739-1742, fols. 96 r-96 v.

91 En este momento la catedral solo tenía construida la torre norte hacia la plaza. La sur comenzó a levantarse en 1731, parándose la obra en 1741 y reanudándose el año 1767 por el maestro Miguel Vallejo, que la terminaría en 1768.

92 Libros de Fábrica, Puebla, 24 Nov. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1739-1742, fol. 97 r.



96

Memoria de varias cosas que sean ofresido enel Recevimiento
del Exmo. S.or Conde de fonclara Virrey de esta Nueva España
en el mes de octubre de este año de 1742 es como se sigue

Primera m.te de lo que se pago alos mozos que
ayudaron acolgar y alfombrar la Yg.a y
adescolgar y desalfombrar en dha funcion
monto dies pezos y seis rr.s ——— V.o 10 p 6=0
de poner y quitar el trono sinco p.s ——— V.o 5 p 0=0
Ytt; tres pezos que se pagaron alos chiri-
miteros ——— V.o 3 p 0=0
Ytt; siete arrobas de Lamparilla para los
candiles conque se Ylumino la torre. en
tres noches y la paga delos mozos que pusie
ron dhos candiles vno y otro m.tad ——— V.o 21 p 2=0
Ytt; doze achas que se puzieron enel balc.n
en tres noches que costaron veinte pezos. V.o 20 p 0=0
Ytt; cuatro pezos y cuatro rr.s que se le
pagaron ados mozos que estubieron velando
el balcon ados rr.s cada vno cada noche. V.o 4 p 4=0
Ytt; dos pezos que se pagaron acuatro
cavos que estuvieron guardando la Yg.a
el dia dela misa de gracias ——— V.o 2 p 0=0
Ytt; sinco pezos y cuatro rr.s que se le pagaron al mro Miguel Ruis por echar y piez
ala mesa que sirve alos Difuntos y a
nivezsarios ——— V.o 5 p 4=0
Señor Capitan D.n Martin Alverto de
Bertodano maiordomo dela fabrica
espiritual de esta S.ta Yg.a Cathedral sirvase
V.md por esta m.a Libranza demandar dar y pagar
ala Boluntad del Liz.do D.n Salvador Manuel — V.o 72 p 0=0

Fig. 6: *Memoria de varias cosas que se han ofrecido en el recibimiento del excelentísimo señor conde de Fonclara, virrey de esta Nueva España en el mes de octubre de este año de 1742*. Libros de Fábrica, Puebla, 26 Oct. 1742, Archivo Cabildo Catedral de Puebla, Fábrica Espiritual 1739-1742. Fotografía propiedad del autor.

La supervisión del arco triunfal erigido por el cabildo catedralicio corrió a cargo del canónigo magistral Lorenzo de Sempertegui, a quien en septiembre de 1742 se le dieron ciento nueve pesos para pagar los gastos de ponerlo y quitarlo.[93] En el mes de octubre se le nombró comisario y se eligió al maestro Francisco Javier de Salazar para que lo pintara, por lo que recibió doscientos pesos a cuenta.[94] Al día siguiente se libraron otros ciento nueve pesos a Sempertegui para pagar al maestro carpintero Miguel Ruiz: cien por poner y quitar el arco, y nueve del alquiler de los bimbaletes necesarios para armarlo.[95] Este mismo maestro fue el encargado de armar y colocar el arco

93 Libros de Fábrica, Puebla, 9 Sept. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1739-1742, fol. 101 r.

94 Libros de Fábrica, Puebla, 8 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1739-1742, fol. 103 r. Libros de Fábrica, Puebla, 8 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1718-1770, fol. 301 v.

95 Libros de Fábrica, Puebla, 9 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1718-1770, fol.

de triunfo en julio de 1740 para la entrada del anterior virrey, el duque de la Conquista, que sería utilizado para ambos recibimientos, al igual que sucedió en la catedral metropolitana de México.[96]

Durante todo el mes de octubre se sucedieron pagos para la construcción del arco. El día 15 fueron doscientos pesos al maestro pintor Salazar, y el 22 cincuenta al maestro Mateo de Sierra Vargas por "*haber escrito el arco triunfal con el que la iglesia recibió al virrey*".[97] Dos días después, se le pagaron a Salazar otros ciento cincuenta pesos "*que junto a los 400 que ya se le habían dado hacían los 550 que cubría el ajuste del arco triunfal*".[98] El día 25 se terminó de pagar la pintura con otros ciento cincuenta pesos más y el 29 se libraron cien pesos al licenciado Manuel Pérez de Villanueva, como encargado de "*la disposición y traza de dicho arco*".[99]

En total, según se recoge en el libro mencionado de Fábrica Espiritual (1739-1742), en la partida *Num. 34. Gastos del Recevimiento del Exmo. sr. Conde de Fonclara*, la iglesia invirtió 1.488 pesos y cuatro reales.

El virrey D. Pedro de Cebrián y Agustín, conde de Fuenclara cayó enfermo el año 1745, solicitando su relevo al frente del virreinato novohispano, petición que le sería concedida en el mes de noviembre, regresando a España en julio de 1746 como embajador de Viena. Finalmente moriría en Madrid el 6 de agosto de 1752, siendo enterrado en la iglesia de Montserrat.

Conclusiones

Este artículo tiene la intención de transmitir la importancia que tuvo en la sociedad novohispana en general y en la de la Puebla de los Ángeles en particular, los recibimientos que se llevaban a cabo cada vez que llegaba un nuevo virrey. Asimismo, reflejar cómo y de qué manera reaccionaba esa sociedad barroca de la segunda ciudad en importancia de la Nueva España ante estos eventos que le suponían por regla general unos gastos superiores a los que estuvieron permitidos desde el Consejo de indias y la Corona.

---

301 v.

96 Libros de Fábrica, Puebla, 4 Jul. 1740, ACCP, Fábrica Espiritual 1718-1770, fol. 107 r.

97 Libros de Fábrica, Puebla, 15 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1718-1770, fol. 102 r. Libros de Fábrica, Puebla, 22 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1718-1770, fol. 100 r.

98 Libros de Fábrica, Puebla, 24 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1718-1770, fol. 99 r.

99 Libros de Fábrica, Puebla, 29 Oct. 1742, ACCP, Fábrica Espiritual 1718-1770, fol. 104 r.

En sucesivos artículos acometeremos los recibimientos de diferentes virreyes con la intención de ejemplificar al máximo cada uno de ellos, basándonos fundamentalmente en la documentación que atesoran los archivos del ayuntamiento de la ciudad y del cabildo catedralicio poblanos, así como los que resguarda el Archivo General de la Nación de México.

Análisis sobre las fiestas y celebraciones en la ciudad de Santa Fe a fines del siglo XVIII

Juan Francisco Reinares
Universidad Nacional del Litoral

Introducción

En este trabajo se pretende visibilizar y analizar algunos de los elementos constitutivos del orden de la sociedad hispanoamericana en la ciudad de Santa Fe durante la segunda mitad del siglo XVIII, que administrativamente formaba parte del Virreinato del Perú hasta 1776, año en que fue creado el Virreinato del Río de la Plata y pasó a depender del mismo.

La conquista y la colonización de territorios americanos por los españoles transformaron profundamente a las sociedades originarias, si bien la Corona española procuró imponer un orden colonial, esta sociedad adquirió diferentes características según la región geográfica y la composición social.

En la construcción del orden se utilizaron diferentes estrategias, algunas institucionales y otras informales o de socialización. En este caso particular, se propone reflexionar en torno al rol de las fiestas y celebraciones urbanas que se dieron en Santa Fe en la segunda mitad del siglo XVIII, destacando la función del cabildo como la principal institución constructora del orden en el ámbito local, sin dejar de tener en cuenta aspectos vinculados a la reconfiguración del ejercicio del poder en el ámbito metropolitano.

El tema de las fiestas y celebraciones en Hispanoamérica, ha sido abordado por diferentes investigadores como Juan Pedro Viquiera Albán *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. FCE, México, 1987; Jaime Valenzuela Márquez *Fiesta, rito y política: del Chile borbónico al republicano,* Chile, 2014. En relación a la etiqueta, el ceremonial y las emociones contamos con los trabajos de Pablo Ortemberg *Rituales del poder en Lima (1735-1828): de la monarquía a la república* y Pablo Fucé *El poder de lo efímero: historia del ceremonial español en Montevideo (1730-1808)* Montevideo: Linardi y Risso, 2014.

Este trabajo se centra en las festividades locales, pero sin dejar de lado cuestiones generales. Comienza con un estado del arte en relación al tratamiento del tema en general, y en particular para Santa Fe. Luego, una serie de preguntas vinculadas con la reflexión en torno al concepto de fiesta en la época colonial: quiénes las organizaban, las regulaciones vinculadas a las mismas y las relaciones que pueden establecerse con el contexto de Reformas Borbónicas que afectaron tanto a la Metrópoli como a la colonia. Continua con el desarrollo de algunos aspectos relacionados con las fuentes relevadas, para presentar conclusiones provisorias que inviten a seguir profundizando en la temática.

Algunas consideraciones en relación al espacio

La ciudad de Santa Fe, fue fundada el 15 de noviembre de 1573 por Juan de Garay, con el objetivo de abrir puertas a la tierra. Para entonces, la jurisdicción del Cabildo era bastante mayor que la de la actualidad: abarcaba lo que es hoy la provincia de Santa Fe, parte de las actuales provincias de Córdoba, Corrientes, Entre Ríos y norte de Buenos Aires. Desde su fundación y hasta 1590 se encontraba comprendida bajo los poderes de los adelantados rioplatenses, figuras institucionales características de la época de exploración y conquista; en esa fecha se creó la Gobernación del Paraguay y Río de la Plata, destacándose como figura activa y notoria Hernando Arias de Saavedra[1].

Antes de la llegada de los españoles, el territorio estaba habitado por diferentes grupos aborígenes con gran movilidad y que alternaban la caza, la pesca y la recolección aprovechando los recursos naturales. Desde sus inicios, se construye en la región y por los mismos contemporáneos, una representación conflictiva sobre la relación vecino-indígenas, situación que se observa en las actas capitulares. Tal es así, que fue una de las causas que generó el traslado de la ciudad a su actual emplazamiento, así lo explica Rubén Roman en su trabajo de investigación:

> *"Son innumerables las actas del Cabildo y sesiones capitulares que expresan la necesidad de traslado (…), hasta que, elegido el nuevo sitio, conseguidas las autorizaciones pertinentes (…) se emprende el lento traslado que durará diez años, hasta completarse totalmente en 1660 (…) de estos años es que nace la denominación de Santa Fe de la Vera Cruz para la nueva ciudad,*

1 Barriera Darío y Tarragó Griselda, *Los años del criollo. Negocios y vida política en tiempos de Hernandarias,* 12 vols. Nueva historia de Santa Fe. Prohistoria ediciones, Santa Fe, 2006, 3: 37.

llamándose al antiguo asiento Santa Fe La Vieja"[2]

Al efectuarse el traslado y la traza de la nueva ciudad, ésta se mantuvo tal como lo había hecho Garay, casi cien años antes en el sitio original, lo que, pese a haberse extraviado el plano, posibilitó que se pudieran identificar con más facilidad los restos, cuando la ciudad vieja comenzó a ser relevada por el Dr. Agustín Zapata Gollán[3].

Las mejores condiciones del nuevo sitio ampliaron los recursos disponibles y potenciaron el rol de la ciudad como articuladora del espacio. Por su ubicación estratégica como cruce de caminos, Santa Fe se transformó en un espacio privilegiado para el comercio interregional que operaba mediante la triangulación mercantil entre Asunción y Potosí[4].

La concesión del puerto preciso en 1740 (vale recordar que este privilegio lo concedía la Corona a ciudades ribereñas interiores, y por el que se obligaba a las embarcaciones que circulaban por los ríos a pagar ciertas percepciones) consolidó a Santa Fe como centro redistribuidor y articulador de mercados interiores. Posteriormente, Santa Fe perdió el privilegio de puerto preciso (1779) en parte, debido a las presiones de los grupos mercantiles de Asunción. Luego de la creación del virreinato del Río de la Plata (1776) y de la sanción del reglamento de Libre Comercio (1778), estos territorios comenzaron a reorientar las actividades económicas hacia el Atlántico. En relación a la sociedad es importante tener en cuenta lo que destacan las autoras en su libro:

> *"a pesar de los factores que frenaron el crecimiento de Santa Fe y su hinterland, los grupos dominantes se las ingeniaron para conservar su situación de privilegio. Se mantuvo así una sociedad estratificada, jerárquica, en la que ciertos grupos familiares –las élites– lograron, mediante un entramado de relaciones, ejercer el poder económico y político y el control social*[5]*."*

2 Roman, Rubén Manuel, *Aborígenes santafesinos*. 2 vols. Nueva enciclopedia de la Provincia de Santa Fe. Ediciones Sudamérica, Santa Fe, 1992, 1:171.

3 Zapata Gollan fue un historiador y director del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales, iniciando en 1949 las excavaciones que pusieron a la luz los vestigios de Santa Fe la Vieja.

4 Barriera Darío y Tarragó Griselda, *Transformaciones en un espacio de frontera. La población, los recursos y las rutas,* 12 vols. Nueva historia de Santa Fe. Prohistoria ediciones, Santa Fe, 2006, 3: 159.

5 Giletta Carina-Scarafia Ines-Vecari Silvina, "Conflictos intrafamiliares en el seno de la élite santafesina tardo-colonial. Análisis de casos relacionados con la herencia", *Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea*, Córdoba, 3, no. 5, 2015-2016, 9.

Desde sus inicios, en la diagramación de la ciudad colonial, se hace evidente la formalización de una determinada estratificación. El reparto y la ubicación de los solares marcaba las diferencias de jerarquía social entre sus poseedores.

La centralidad de la plaza era fuertemente simbólica: alrededor suyo se encontraban las principales instituciones políticas y religiosas y la casa de los vecinos más destacados. Además, era el sitio donde se reunían y celebraban las principales fiestas.

Entre los individuos que habitaban la ciudad, se fue conformando una sociedad urbana, *"con sus normas, relaciones sociales, identidad. Sociedad que va construyendo su propia cultura, el sistema de valores, actitudes y comportamientos que se resumen con la denominación de cultura urbana"*[6].

En cuanto a la cantidad de habitantes que residían en Santa Fe, no existen cifras oficiales ya que se carece de padrones censales para el período. Para *"fin del siglo XVIII, (Félix) Azara calculaba para toda la jurisdicción santafesina entre 11.292 y 12.630 pobladores, de los cuales 4.000 residían en la ciudad"*[7]

En la sociedad urbana colonial se diferenciaban los vecinos. El ser vecino significaba tener acceso a la propiedad de la tierra, una casa poblada, cargos en el cabildo, poseer armas, integrar el grupo de "la gente decente" -tal como figura en las actas-, entre otros privilegios. De esta manera, los vecinos constituyeron el grupo social que monopolizó el poder. Para conservarlo y/o reforzarlo, combinaron una serie de diferentes estrategias. Las fiestas, sirvieron para visibilizar y exteriorizar ese poder, además de remarcar las jerarquías de cada uno en la sociedad.

Resulta importante en este marco de análisis repensar el concepto de sociedad. Para esto, considero interesante abordar la definición de Giovanni Busino, quien la conceptualiza como: *"conjuntos relativamente estables, en el tiempo y en el espacio, en el interior de los cuales existen comunicaciones frecuentes y estructuradas, modelos de organización, de reproducción"*[8]. Es a partir de estas consideraciones como se puede avanzar y entrar en el examen de problemas conexos que analizan autores como Ruggero Romano y Marcelo Carmagnani, a saber: la socialización y el control social.

En relación a las fuentes, para este trabajo se tuvieron en cuenta las actas del cabildo de la ciudad, y cédulas reales de la segunda mitad del siglo

6 Areces, Nidia *Las sociedades urbanas coloniales*, 10 vols. Nueva Historia Argentina, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, 2: 148.

7 Ibid, 168

8 Carmagnani, Marcello y Romano, Ruggiero. *Componentes sociales*, 3 vols. Para una historia de América: Las estructuras. FCE, México, 1999, 1: 288.

XVIII, que se encuentran en el Archivo General de la Provincia de Santa Fe (en adelante AGPSF); y la crónica de Vera Mujica (1760-1761) al Gobernador de Buenos Aires, Pedro de Cevallos, que se encuentra en el Archivo General de la Nación.

Vale aclarar que no es una tarea sencilla analizar esta problemática debido a que la disponibilidad de fuentes es limitada, en el sentido de que fueron producidas en el seno de la élite constructora del poder a nivel local. Sin embargo, pueden rastrearse aspectos importantes para iniciar algunas reflexiones.

Un estado del arte en relación a las fiestas en Hispanoamérica

Las conmemoraciones de sucesos reales formaron parte de la transmisión ideológica y de poder por parte de la Corona a los dominios en el nuevo continente. La celebración de fiestas urbanas en honor al rey con su despliegue de gastos y decoración simbólica fue una afirmación de su poder y en tierras americanas se hicieron extensivas a las autoridades que lo representaban. Una de las afirmaciones importantes para tener en cuenta es la que hace Víctor Mínguez al definir a la fiesta colonial como "universo simbólico y ceremonial en el que aparecían integradas todas las artes"[9].

Juan Pedro Viquiera Albán[10] es el primero que estudia las diversiones públicas en México durante la segunda mitad del siglo XVIII. El autor afirma que se verificó una fuerte disputa por el espacio en la ciudad de México, lo hace teniendo en cuenta las diversiones públicas como espacio privilegiado para analizar las prácticas, los hábitos y comportamientos públicos de los grupos sociales. En su trabajo, recrea el proceso de transformación de la naturaleza de las diversiones públicas como consecuencia de la participación de los sectores populares y observa cómo los funcionarios influenciados por la ilustración, intentaron normar los comportamientos, a tal punto de concluir en la idea de que existieron relajados y reprimidos.

Las diversas festividades que se realizaron en América tuvieron algunas características heredadas de las que se realizaban en la Metrópoli y con las que se parecieron en muchos aspectos. Sin embargo, los contextos sociales, culturales y económicos eran diferentes.

En la construcción del orden, determinados rituales canalizaban social-

9 Mínguez, Víctor, *Efímero mestizo*, en *Iberoamérica mestiza. Encuentro de culturas y razas,* SEACEX y Fundación Santillana, Madrid, 2003, 50.

10 Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

mente la representación del Monarca y el afianzamiento a nivel local de la dominación imperial, así lo aclara Jaime Valenzuela en su trabajo:

> "*Para lograr la alimentación continua de la socialización de estas metáforas legitimantes, proyectándolas a la sociedad en su conjunto, el sistema preveía una participación colectiva de la comunidad de súbditos a través de un campo litúrgico específico (…) y su proyección en un espacio mayor, transformando su gloria en una fiesta pública -alegre o luctuosa, según la situación-. En todos los casos, la omnipresencia de la Iglesia otorgaba la necesaria sacralidad*[11]*.*"

Es así que en las ciudades de la colonia se daba lugar a una serie de fiestas y celebraciones que combinaban la decoración del espacio urbano y de las instituciones, la construcción de determinadas escenografías para llevar adelante ceremonias, procesiones y diversiones populares; todas manifestaciones en las que gran parte de la sociedad acompañaba al rey o a sus símbolos representativos.

Por ejemplo, la asistencia a determinadas misas, el paseo del Real Estandarte -cuestión que se profundizará más adelante- o las corridas de toros cumplían una función muy importante en el esfuerzo de las autoridades locales de fortalecer el modelo jerárquico al que debían ajustarse las relaciones sociales. Tal es el caso de la fiesta taurina *"considerada como un ejercicio de caballería estuvo, desde un principio, en España ligada a una visión aristocrática y guerrera del mundo que se plasmaba simbólicamente, por ejemplo en la distribución de lugares y asientos"*[12]. Los palcos estaban reservados a las más altas autoridades, en sintonía con el lugar que ocupaban en la jerarquía social.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, resulta oportuno remarcar la importancia de este trabajo para reconstruir las festividades que se realizaban en Santa Fe en la segunda mitad del siglo XVIII, ya que no han sido objeto de estudio particular, sino que su conocimiento surge de obras generales y en las que prevalece meramente la descripción de las mismas.

¿Cuáles eran las fiestas y los festejos que se hacían en Santa Fe en la segunda mitad del siglo XVIII?

Es recurrente encontrar en las actas capitulares, que la organización y el costo de las fiestas, eran asumidas por los miembros del cabildo. Varias es-

11 Valenzuela, Jaime. *Fiesta, rito y política. Del Chile borbónico al republicano*. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2014, 108.

12 Tornay, María Laura. "Juegos y diversiones públicas en Santa Fe tardocolonial (1770-1800)", en V.V.A., *Congreso de los pueblos de la provincia de Santa Fe. Historia y perspectiva. Santa* Fe, 1998, 9.

trategias desplegaron los cabildantes para reducir los mismos, que van desde el aprovechamiento de recursos a las limosnas solicitadas a los vecinos. Por ejemplo en una de las actas capitulares se observa:

> *"a fin de que resulte menos gravoso el costo de los 4 días de corridas de toros para celebrar el Patrón San Jerónimo, se reitera lo dispuesto de que el Teniente de Gobernador se haga cargo de hacer traer las maderas de las islas para cercar la plaza*[13]*."*
>
> *"El Cabildo, acata las disposiciones del Teniente de Gobernador, y dispone la realización de un novenario al Patrón San Jerónimo (…) cuyo costo se pagará con la limosna a recoger entre el vecindario, y a la que contribuirán, en primer término, los capitulares*[14]."

Incluso en otras ocasiones se evidencian intensas discusiones que tienen como motivo la suspensión de determinados eventos por falta de recursos. Lo importante es destacar que más allá de determinados momentos críticos, los organizadores garantizaron de alguna manera su concreción.

Es importante remarcar que durante la colonización española, la evangelización[15] constituyó un factor indispensable en la creación y mantenimiento del orden: misas, rosarios, catecismos, procesiones, adoración a Santos, celebraciones de días festivos, todos momentos destinados a este fin. Es recurrente encontrar en las actas este tipo de festividades que se celebraban en Santa Fe: Semana Santa y Corpus Christi, la celebración del patrono de la Ciudad San Jerónimo (cada 30 de septiembre), de San Francisco Javier, o de Nuestra señora de la Merced. Estas fiestas eran celebradas con gran fervor, destacándose las procesiones que desfilaban por las calles para los días de Semana Santa y de Corpus Christi.

En estos casos, el espacio urbano se transformaba en un gran escenario en el que se exteriorizaba el poder. Se levantaban altares en lugares seleccionados fuera y dentro de las instituciones principales, se designaban encargados de sermones, de compra de cera y lamparillas, se diseñaban los recorridos para las procesiones. Además, se suspendían las tareas cotidianas y el tiempo se destinaba para celebrar.

Entre las acciones que debía cumplir, y además de encargarse del aseo

13 Actas Capitulares (en adelante AC) de Santa Fe. Archivo General de la Provincia de Santa Fe (en adelante AGPSF). Tomo (T) XIV B, XV Folio (F)21 y 21 v. 11/11/1769

14 AC, AGPSF, T XII F 195 v a 197. 27/01/1753

15 Barnadas Josep, *La iglesia católica en la Hispanoamérica colonial.* 16 vols. Crítica, España, 1990, 2: 185-207.

de la plaza, el alcalde de primer voto, tenía la obligación de cuidar en su casa la imagen del Santo patrono de la ciudad que a ésta pertenecía.

Para entender lo que significaba el aseo de la plaza, es importante tener en cuenta lo que escribe Manuel Cervera en su libro:

> *"había que limpiar las calles por donde pasara la procesión que se sembrarán de flores, juncos, hinojos, laurel del tiempo y otras yerbas olorosas (…) las casas adornabanse con colgaduras y ramos, al derredor de la plaza principal, elevabanse pilares de ramos y flores y lo más granado de los vecinos levantaban altares varios[16]".*

Otra cuestión importante, en la preparación de las fiestas era la construcción de "altares, danzas y pilares" -tal como lo expresan las actas- para ser utilizados por aquellos que tenían designadas determinadas funciones. Además, se rastrearon evidencias respecto a otro componente importante en las celebraciones como la música, encargada a los miembros de la iglesia.

Además de las grandes fiestas antes mencionadas, eran motivo de especial celebración los días de San Marcelino y de San Roque, patronos menores de la ciudad. El culto mariano tuvo una singular intensidad en la ciudad y su jurisdicción: la virgen de la Merced o Nuestra señora de las Mercedes, en los primeros años de la ciudad se consideró protectora contra el flagelo de la langosta. La presencia masiva de este insecto en algunas épocas del año era recurrente y significaba la ruina de las cosechas y el hambre para los vecinos[17]; Nuestra Señora del Rosario fue popular en zonas rurales, y a partir de mayo 1636, comenzó la devoción por la "Virgen de los Milagros", luego de que autoridades y vecinos atestiguaron ante escribano público un episodio considerado milagroso. También en el templo franciscano, a partir de 1642 comenzó a rendirse culto a la Inmaculada Concepción por una imagen donada por Jerónima Contreras, hija de Juan de Garay. Ya en el siglo XVIII, en tierras de Juan de Setúbal (ubicadas junto a la laguna, al norte de la ciudad) Francisco Javier de la Rosa en 1779 construyó una capilla para rendir culto a una imagen de la Virgen mexicana de Guadalupe.

Otro de los rituales bien detallados en actas y cédulas reales, es el paseo del Real Estandarte. Las fuentes permiten afirmar que desde que se fundó la ciudad, se cumplió con este ritual. Siempre encabezó las celebraciones, ya

16 Cervera, Manuel. *Historia de la Ciudad y Provincia de Santa Fe 1553-1853*, 2 vols. Santa Fe, 1907, 2: 53.

17 Andino, Mario Daniel. *La Sociedad Hispano-Colonial.* Nueva Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe, 2 vols. Ediciones Sudamérica, Santa Fe. 1992, 1:185.

que su presencia representaba la figura del monarca, al que había que acatar y rendir el homenaje correspondiente. En relación al estandarte, Manuel Cervera señala que era:

> *"un pedazo de tafetán ó terciopelo encarnado, llevando á ambos lados las armas reales, y las de la ciudad ó el Santo patrón, con flecaduras de seda, borlas y cordón dorado y vara de plata: el alférez real con su custodia, sostenía este estandarte y los festejos refluían en el personaje, que con sangre y vida obligábase a defenderlo y guardarlo"*[18].

Además el paseo del Real Estandarte, estaba sujeto a todo un estricto protocolo que era necesario cumplir en todas las celebraciones, como se establece en el siguiente despacho del Gobernador:

> *"Sale el estandarte real en mano del alferez, sale toda la ciudad a caballo a sacar a la justicia mayor de su casa y van con ella a la del alférez donde esta el estandarte enarbolado, prefieriendo el lugar más preminente el alférez real (…) llegado a la parroquia, al tiempo que se canta el evangelio, el alférez real con el estandarte, que recibe del regidor más antiguo sube a la grada superior hasta que se acabe y le asisten a las borlas del estandarte dos regidores, los más antiguos. Por costumbre desde la fundación de esta ciudad y para que contra ella no se intenten nuevas costumbres, que siempre redunda en discordia de partes*[19]*."*

Sin embargo, en una de las actas puede leerse que el cura de San Jerónimo accede a que el acompañamiento del Real Estandarte se haga a pie, *"respecto a la pobreza del vecindario, señalando que se adopten las providencias para que el año próximo los vecinos puedan hacerlo en la forma correspondiente*[20]*"*

En los años 1790[21], 1791[22] y 1792[23] hay registros de que el paseo del Real Estandarte también se realizó a pie debido a la pobreza del vecindario. En varias de las actas, se aclara que debido a este contexto, la ciudad carece

....

18 Ibid, 59.

19 Despacho del Gobernador de Buenos Aires sobre el paseo y ceremonias del Estandarte, en Cédulas Reales y Provisiones, cabildo de Santa Fe, AGPSF, tomo III 1743-1774.

20 AC. AGPSF. T XV B, XV F 412 a 415 17/09/1789.

21 AC. AGPSF. T XVI A, XVI F 105 a 110. 03/12/1790;

22 Varios Documentos 1634 - 1816, AGPSF. Legajo 20 F 29 a 32. 02/05/1791

23 AC. AGPSF. T XVI A, XVI F 149 v a f 154 v. 27/07/1792

de *"la decencia necesaria para acompañar al Real Estandarte a caballo"*[24].

Es importante relevar los indicios y los motivos de esta situación. Las actas capitulares entre los años 1787 y 1792 mencionan recurrentemente la pobreza de la ciudad, se evidencia la solicitud de merced de tierras, permiso para solicitar limosna a Potosí para reedificar la iglesia, se reciben quejas de corregidores de las poblaciones de San Francisco Javier y San Jerónimo, incluso se menciona que la ciudad se ha despoblado. La principal causa expresada en las actas, parece ser la falta de comercio (recordemos que en 1779 se cierra el Puerto Preciso), la sequía que -sumado a lo anterior- generan desabastecimiento, y a esto se suman los ataques de los *"infieles del Chaco"*[25].

Vale destacar, que a pesar de las dificultades económicas que atravesaba la ciudad, las celebraciones continuaron realizándose. Una vez más, esta situación pone en evidencia la importancia de las fiestas en la construcción y mantenimiento del orden.

Hasta aquí fueron mencionadas algunas celebraciones. En algunos casos, estas culminaban con otro tipo de festejos. Uno de los más mencionados eran las corridas de toros, que se realizaban en la llamada plaza principal, frente al cabildo (actual plaza 25 de mayo), escenario de los demás actos. En dicha plaza, se levantaba el toril, que era un cercado de carretas y barrera de troncos, construido a veces por vecinos, y en otras ocasiones por pulperos, a quienes el cabildo supo exigírselo como una de las obligaciones que debían prestar por la concesión de su casa de comercio.

Los toros, eran traídos de las estancias cercanas al río Salado y de la otra banda del Paraná, como se denominaba al actual territorio de la provincia de Entre Ríos, y para ese cometido se encargaban las autoridades. Toreros, picadores y banderilleros, unos españoles y otros santafesinos, trataban de ofrecer el más logrado espectáculo, impuesto en la ciudad desde su fundación y como homenaje a su patrono.

Otro de los entretenimientos era el llamado Juego de cañas. Originado en España, y traído a América en los primeros momentos de su ocupación, era un remedo de combate entre cristianos y moros. Su denominación se debe a las largas cañas usadas, de 2 a 3 metros, que a manera de lanzas, servían para aparentar la embestida contra el rival.

Para otro de los regocijos, el cabildo solía donar premios para ser adjudicados en las carreras de sortija. Este juego de destreza consistía en que el jinete lanzado a la carrera ensartarse con un pequeño palo la sortija que

24 AC. AGPSF. T XVI A, XVI f 164 v a f 165 v. 26/09/1792

25 Expresión utilizada en las actas para referirse a los indígenas que vivían al norte de Santa Fe y no habían sido evangelizados. AC. AGPSF T XVI, XVI F 166 y F 167. 29/10/1792.

pendía de un hilo en un armazón de madera o un cordel tendido a través en la meta de la pista[26].

Por último, como otro de los elementos importantes de los festejos, podemos mencionar a la comedia; así se denominaba al teatro de la época, cualquiera fuese su género. De acuerdo con la documentación existente en el AGPSF, la representación más antigua en la ciudad data de 1664. Pero las representaciones teatrales se siguieron dando durante toda la época colonial, no sólo por mano de las autoridades capitulares, sino también por iniciativa privada, como en el caso de los jesuitas, que, en ocasión de festejar a San Ignacio de Loyola, hacían llevar a escena las obras más difundidas en España[27].

En el caso de las comedias, podemos apreciar que había un determinado orden para regular las acciones de las personas y evitar inconvenientes, como en el siguiente fragmento de una de las actas:

> *"el Alcalde 2º, por sí y por Pedro Mihura, diputados para organizar las comedias, solicita que la representación no se lleve a cabo después de las corridas de cañas y de toros, sino entre uno y otro regocijo, con motivo del riesgo o inconvenientes que pueda haber por su demora[28]."*

El teatro fue desde sus inicios en plazas o lugares cerrados, una diversión común para diferentes grupos sociales, aunque también socialmente distribuidos. Asimismo fue un lugar desde el cual *"los pensadores ilustrados intentaron difundir los sentimientos, actitudes y valores de la ilustración, un anticipo de lo que pretendían lograr en la realidad: nuevos principios de ordenación y de exclusión[29]".*

¿Permitir o prohibir?

En algunos casos, las autoridades regularon las celebraciones, en particular, las manifestaciones de ciertos sectores sociales. En un fragmento de su libro, Leoncio Gianello, explica que:

> *"penitentes varios, llorando a gritos recorrían la población; los esclavos e indios elegantemente ataviados ejecutaban danzas y bailes delante del Santísimo. Arrastrábase ante este el pintado dragón o la tarasca que representaba al*

....

26 Andino, Mario Daniel. *La Sociedad Hispano-Colonial.* Nueva Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe, 2 vols. Ediciones Sudamérica, Santa Fe. 1992, 1:146.

27 Roverano, Andrés. "Festejos populares en Santa Fe colonial", *Revista de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe*. Tomo XXVIII, Santa Fe. 1963,118.

28 AC. AGPSF. T: XIII f 183 a 184. 18/11/1760.

29 Tornay, María Laura, "Juegos y diversiones públicas en Santa Fe tardocolonial (1770-1800)"

> *demonio humillado; con otras exposiciones de enanos, gigantones, cachidiablos, todo lo cual prohibieron las Reales Cédulas de 1771 y 1777[30].”*

Además, se puede apreciar que en ocasión de la celebración de San Jerónimo, en las actas se resuelve que *“sobre las corridas de toros para festejar al Patrón se deja constancia que se resolvió prohibirlos de noche”*[31]. Esta disposición, evidencia ser de tipo restrictiva o regulatoria en uno de los festejos más populares que se hacían en la Ciudad. Mostrando –por un lado- un aspecto alegre del orden con la fiesta, y tomando una medida de control por el otro, con la prohibición de hacerla de noche. A esto, tenemos que sumarle que el 17 de marzo de 1792, el Obispado de Buenos Aires, señaló reformas a las fiestas de Semana Santa y otras:

> *“las procesiones de Semana Santa se ordenaba, debían recojerse antes del anochecer, prohibiendo tuvieran las hermandades en las puertas de los templos, cumplimientos entre sí, de recibos y despedida, que no hayan en las procesiones niños de campanilla, que los trompeteros vayan con vestidos que le cubran todo el cuerpo (…) que los que visten túnicas vayan sin adornos mujeriles que los ridiculizan (…) que no se permitan funciones nocturnas ni los penitentes de diferente sexo, vayan a las iglesias aglomerados[32].”*

Es evidente que la regulación se profundiza y que las disposiciones en general, buscaban preservar un orden que evite los excesos, el contacto entre sexos diferentes y la exhibición del cuerpo.

Además de considerar lo que se discutía en el cabildo en relación a la organización de las fiestas, se identifican indicios sobre quiénes ejecutaban las decisiones o quiénes estaban facultados para hacerlo ya que, por ejemplo, en ocasión de celebraciones por Semana Santa, se hace saber que el Alguacil Mayor, no necesita una orden especial del cabildo *“para celar y evitar escándalos y alborotos públicos, como los del Jueves Santo, con motivo de haberse arrastrado al Sr. Vicario a cometer y disipar personalmente a los penitentes que seguían la procesión[33]”*. En relación a esto y al control social de algunos grupos, es muy interesante analizar el siguiente fragmento de una de las actas capitulares:

……………………………

30 Gianello, Leoncio. *Historia de Santa Fe*. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires. 1986, 148.

31 AC. AGPSF. **T XIV F 43 a f 44. 25/09/1770.**

32 Cervera, Manuel, *Historia de la Ciudad y Provincia de Santa Fe 1553-1853,* 2 vols, Santa Fe, 1907, 2: 62.

33 Documento Varios. AGPSF. Legajo 20 f 36 a 37 v. 23/05/1791.

"El Alcalde 1º interino expone que con motivo de los cohetes voladores que en festejo de los santos se han introducido, las casas pajizas de los pobres sufre grave peligro. Señala que el 25, con motivo de la celebración del Rosario que hacen los naturales, durante la mañana se incendió una casa pajiza inmediata a la de José Aguiar, y en la del mulato Roque, esclavo de la Iglesia Matriz. El cuerpo prohíbe el uso de cohetes voladores, bajo la pena de responsabilidad del perjuicio que se causa y $50 de multa[34]."

Con estos testimonios, resulta oportuno tener en cuenta algunas cuestiones, en primer lugar, la denominación que utilizaban los miembros de la élite para referirse a los otros como "pobres", "naturales", "mulato". En segundo lugar, y al parecer, se asocia la celebración de los naturales, con los cohetes que generan peligros. Actitudes que deben regularse. Podríamos preguntarnos si con esta medida: ¿Los miembros del cabildo buscaban "proteger" a la población, controlar las conductas de un sector, o solamente reforzar su autoridad? En ambos casos es evidente quiénes detentaban el poder y sobre quiénes lo ejercieron.

Del relevamiento de las actas capitulares se puede apreciar cómo en el seno del Cabildo se dieron las principales discusiones para organizar las fiestas y controlar las conductas de los otros, pero también se identificaron conflictos entre los miembros del mismo, que llevaron a regular por un lado, lo que podríamos llamar las cuestiones de etiqueta, como por ejemplo, en este caso referido a la vestimenta: *"El Teniente de Gobernador presenta la carta que le cursó el Gobernador Francisco de Paula Bucareli y Urzúa (…) por la cual autoriza a reemplazar el vestuario de golilla que hasta aquí se ha usado por el de casaca negra"[35]*.

Y este otro fragmento en el que se establece la ubicación física dentro del cabildo, estableciendo jerarquías entre las autoridades, *"El Tesorero tendría en las funciones públicas el asiento detrás de los Alcaldes y delante de los Regidores y debería rendir cuenta anual de su administración[36]."*

También se identifican tensiones en relación a cómo se los nombraba frente al resto, en este tipo de sociedad, el título honorifico era esencial. Por ejemplo, en un acta se expresa que ministros de Real Hacienda se quejan por haberlos degradado:

"Se considera el oficio de los Ministros de Real Hacienda, del 31 de julio último, diferido en el acuerdo anterior, por lo cual se quejan de que se les

34 AC. AGPSF. T XIV B, XIV f 473v a f 474v. 29/10/1777.

35 AC. AGPSF. T. XIV f 31 a f 33 27/11/1769.

36 AC. AGPSF. T. XIV f 7 a f 10. 14/06/1769.

degrado en dos partes en el acta de dicho acuerdo, negándose los privilegios y prerrogativas de sus empleos. El Alcalde 1º expresa que para que el Cabildo pueda conocer su defecto, es necesario que señalen el hecho. Estima que el incidente se debe a que en la citada acta fueron mencionados sin exponerse la condición de Señores, destacando que ello se hizo al dirigirse a ellos en derechura. A su propuesta, en el cuerpo resuelve responderles que especifiquen el motivo de su instancia[37]*."*

Teniendo en cuenta los casos citados en los que se perciben conflictos de etiqueta por la vestimenta y ubicación dentro del cabildo y por la forma en que se los nombra y registra en las actas, es necesario aclarar que no fueron seleccionados e incorporados a este trabajo con el fin de mostrar una disputa literal, sino para reforzar la idea de que estas cuestiones eran utilizadas para reafirmar simbólicamente el rol de cada uno en la jerarquía social, defender esa posición frente a los miembros del cabildo –primero- y al resto de la sociedad. Para fortalecer esta idea, resulta importante recuperar lo que plantea en su trabajo Pablo Ortemberg:

"etiqueta y ceremonial son mecanismos de representación y diferenciación (…) a través de los cuales se lleva a cabo la competencia cortesana por las oportunidades escalonadas de poder, prestigio y status. Estos actos simbólicos reproducen de manera fetichista la jerarquía y el poder real, en un constante juego de reconocimiento escénico de la posición social del individuo[38]*."*

Claramente se puede observar el rol del Cabildo como institución que –centrándose en lo simbólico- buscaba apaciguar tensiones y exteriorizar el poder por medio de las fiestas, pero también regular y/o prohibir en función del bienestar general, buscando en todos los casos, consolidar el orden.

¿Nuevas celebraciones o nuevas intenciones en el siglo XVIII?

Para aproximarnos a algunas respuestas, es importante vincular las problemáticas locales con el contexto general de la época. Los historiadores europeos tienen un amplio consenso en relación a la crisis del siglo XVII. Su posible incidencia en Hispanoamérica, dio lugar a diferentes interpreta-

....

37 AC. AGPSF. T. XV B, XV f 397 a 400 v. 03/08/1789.

38 Ortemberg, Pablo, "Teatro, jerarquía y potlatch: examen socio-histórico y antropológico de las entradas virreinales en Lima", *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 2006, 23.

ciones. Algunos afirman que esa crisis se dio también en las colonias, considero oportuno recordar el planteo de Ruggero Romano, que en su libro *"Coyunturas opuestas. La crisis del siglo XVII en Europa e Hispanoamérica",* pone en cuestión la crisis en los territorios coloniales, y sostiene que el traslado de dicha crisis, no se dio en forma mecánica como sostienen algunos. Romano propone una coyuntura inversa en relación a Europa. El debilitamiento de la corona española provocó un relajamiento del control sobre América, y esto se tradujo en el fortalecimiento de la autonomía en algunos poderes locales.

La situación comenzó a cambiar con la muerte de Carlos II en 1700, que derivó en el conflicto por la sucesión, ya que no había herederos. Es por esto que ocupó el trono, el nieto de Luis XIV, Felipe de Anjou (quien inició la dinastía de los Borbones como Felipe V) y desató así, la guerra de sucesión (1700-1713).

Teniendo en cuenta estos cambios, es oportuno remarcar que en el siglo XVIII, los dominios coloniales van a ser atendidos con un nuevo enfoque. La familia de los Borbones[39] -influenciada por el contexto ideológico de las ideas ilustradas de los intelectuales franceses- se encontró en la necesidad de centralizar su poder tanto en España como en sus colonias, frente al avance de los poderes locales[40]. Dicha centralización implicó un refuerzo de la autoridad del monarca y sus colaboradores. Después de mediados de siglo XVIII, Carlos III junto a sus ministros y consejeros, intentó llevar a la práctica el programa de la ilustración. El llamado despotismo ilustrado fue una variante de la monarquía, eficaz en relación a la centralización del poder y de los medios que utilizó para concretarlo.

En este contexto, se diseñaron e introdujeron una serie de modificaciones específicas para las colonias, tratando de aumentar su control, asegurar la defensa y fomentar un crecimiento económico que genere un aumento de la recaudación fiscal. Estas medidas son conocidas como Reformas Borbónicas y su implementación tuvo efectos diferentes según las regiones. En particular, resulta de interés para este trabajo, atender a la cuestión política y simbólica de la construcción del poder.

Es necesario aclarar que todo grupo dominante intenta convertir sus intereses particulares en intereses generales. Con la dominación pretende unificar la sociedad, constituyendo un orden político jerárquico y se legitima otorgando a este el carácter de un orden que opera en el bienestar de todos.

Teniendo en cuenta esto, las reformas se relacionan con la consolida-

39 Brading, David, *La España de los borbones y su imperio americano,* 16 vols, Crítica, España, 1990, 2: 85-126.

40 Morelli Federica, "La redefinición de las relaciones imperiales en torno a la relación reformas dieciochescas/independencia en América", *Nuevo mundo, mundos nuevos,* Nº 8, 2008.

ción de un nuevo entramado de la configuración estatal. En este, tuvieron un importante rol diferentes instrumentos de socialización que no son nuevos, sino que se redefinieron en función de las nuevas ideas y objetivos de los gobernantes. Debido a la fuerte impronta evangelizadora de la conquista y la colonización del actual territorio santafesino, las fiestas religiosas, fueron una de las principales celebraciones en las que esta configuración estatal se manifestaba[41]. No fueron abandonadas las tradicionales festividades religiosas, sino que fue reforzada la presencia del monarca, consolidando también celebraciones ligadas específicamente con el culto a la familia de los reyes y sus aciertos como gobernantes.

Tal es así, que se puede apreciar en las actas que en Santa Fe ha quedado testimonio, por ejemplo de la muerte y asunción de reyes, el festejo por la rendición de Colonia del Sacramento, y por el nacimiento o fallecimiento de otros miembros de la familia real.

Para la asunción de Carlos III, en un acta se informa que *"se dispone hacerla en la plaza pública, con paseo del Real Estandarte. Como regocijos se ordenan corridas de cañas, sortija, rúas, y días de toros y 3 de comedias. Todos los gastos serán costeados por la ciudad"*[42]

Tal como se expresa, para la proclamación del nuevo rey se dispusieron una serie de regocijos, que también se realizaban con motivo de la festividad de San Jerónimo, patrono de la ciudad, celebrada cada 30 de septiembre. Para recabar más detalles aún de la celebración, el Teniente Vera Mujica escribió en una crónica enviada al gobernador de Buenos Aires, Pedro de Cevallos lo siguiente:

> *"Al festivo esplendor del banquete regalado se siguieron tres mui alegres días de comedias (…) después de satisfacerse los gremios y familias que merecían por su calidad las primeras atenciones sobró todas las noches copiosa cantidad para saciar el apetito de todo el numeroso insaciable vulgo, que concurría con tantas ganas de ver, como de gustar de tan dulce y regalada fiesta. (…) a las comedias le siguieron cuatro días de corridas de toros (…) por ser repetida todos los años, es la que menos novedad tiene, y menos excita la curiosidad mas culta, aunque el vulgo siempre vive hambriento, y rara vez medio satisfecho de este recreo. (…) finalmente se terminó la Real función con ya mayor grandeza, pompa y felicidad; dando todo el pueblo, en repetidas vivas, y subidos clamores de aplauso y regocijo la ultima llamarada de sus ardientes*

41 Barriera Darío y Tarragó Griselda, *Las reformas borbónicas,* 12 vols, Nueva historia de Santa Fe. Prohistoria ediciones, Santa Fe, 2006, 3: 115-144.

42 AC. AGPSF: T XIII F174 a 175. 02/09/1760

> *deseos de emplear y agotar en aclamaciones de nuestro amado Monarca hasta la última respiración*[43]*."*

La crónica refuerza la idea de la utilización de las celebraciones como forma de exteriorizar el poder y reafirmar jerarquías dentro de la sociedad. Podemos ver cómo algunas denominaciones que realiza Mujica, las vincula a determinados rituales: las familias de calidad con las comedias y el vulgo con las corridas de toros. También la jerarquización se aprecia en el banquete, ya que en primer lugar se satisface a las familias que así lo merecen -según el redactor-.

Además de centralizar los festejos en torno a la figura del monarca, fue importante celebrar los aciertos de la monarquía; que a su vez reforzaban la dominación y las jerarquías sociales. Por ejemplo en el siguiente fragmento de un acta se puede apreciar que el objetivo fue hacer partícipe a la ciudad de una de las hazañas de la monarquía, ya que se establece que:

> *"Por carta del 2 del corriente, el Gobernador participa la rendición de la Colonia del Sacramento, y solicita al cuerpo, con la gente de distinción, concurra al Tedeum que se deberá cantar en la Matriz. Ante este suceso, se resuelve hacer oficiar una misa cantada solemne, con el Tedeum, en la Matriz, con la presencia de todo el clero y demás principal vecindario, repique en todas las iglesias, y 3 noches de luminarias, que se iniciarán el 1º de diciembre*[44]*."*

Como se puede leer, la celebración se dirigió al principal vecindario y se realizó en la Matriz, principal institución religiosa de la ciudad. Con esto, se puede decir que el marcado acento absolutista que los borbones ejercieron en sus territorios, no sólo se evidencia en la reiterada exaltación individual de las personas reales que nacían, fallecían o que ascendían al trono, sino también en celebrar los aciertos de los gobernantes.

Vale aclarar que esta no era una práctica nueva en su totalidad, siendo celebraciones que existieron desde que se fundó la ciudad. Pero con el nuevo espíritu que los borbones le imprimieron a su administración -y más aun con el reinado de Carlos III-, se vieron reforzadas en su importancia.

....

43 Teniente Gobernador Vera Mujica al gobernador de Buenos Aires Don Pedro de Cevallos, Santa Fe 1760-1761, Archivo General de la Nación.

44 AC. AGPSF. T: XIII f 247. 29/11/1762

Consideraciones provisorias

Teniendo en cuenta lo analizado hasta el momento, la bibliografía sobre las fiestas y celebraciones en la ciudad de Santa Fe durante la segunda mitad del siglo XVIII, debe revisarse en función de los nuevos aportes de la historiografía sobre la temática, con renovados objetivos y enfoques, es necesario discutir y/o complejizar muchos de los presupuestos generalizantes.

En la construcción del orden colonial, queda claro el rol del cabildo como institución reguladora de las fiestas, ya que sus miembros se hacían cargo de los preparativos, del aseo y de los elementos necesarios para concretarlas. Algunos regocijos pasaban a ser secundarios o accesorios, pero necesarios para regular el orden y/o evitar desorden. Las celebraciones fueron aprovechadas por los vecinos para reforzar la dominación a nivel local y exteriorizar su poder.

Aunque se podría ampliar la lista de festejos, queda claro que el análisis se centró en las festividades urbanas en las que el poder local se visibilizaba en diferentes aspectos, por ejemplo vinculado a lo estético (construcción y acondicionamiento del espacio festivo, aseo de la plaza y de los participantes), político (cumplimiento de disposiciones reales y toma de decisiones por parte de los vecinos), económico (formas de costear las fiestas) y cultural, vinculado a reforzar la identidad local.

El interés apunta a señalar las relaciones entre la fiesta urbana y las formas de expresión del poder político en la sociedad colonial. Desde el poder local se miró a la fiesta con cierta desconfianza, porque la fiesta muchas veces promovió el descontrol y de ello escapa el poder. De esto no hay dudas y es por eso que los intentos de control estuvieron siempre presentes. Cuando el pueblo o la plebe –como se decía en la época- se divertía no siempre era predecible lo que podía ocurrir. Y se ha comprobado a través de varios ejemplos en este trabajo de qué modo las autoridades se esforzaron siempre por contener o regular la fiesta dentro de ciertos límites; los resultados no siempre fueron los esperados, ya que la fiesta posibilitaba una dinámica social que hacía muy problemático el control y la contención. Pero al mismo tiempo, se puede apreciar cómo los que ejercieron el poder fueron conscientes también de la funcionalidad de la fiesta.

Como lo demuestran las evidencias, la religión tuvo un rol central en todas las celebraciones, pero no se constituyó como componente exclusivo, menos aún a partir de las reformas borbónicas, como se propone en este trabajo.

De diversas maneras y con diferentes intenciones estas festividades lograron, con los recursos e instrumentos de la época, múltiples efectos en la

sociedad santafesina que contribuyeron a enseñar, divertir y controlar a los grupos que la conformaban.

Se puede apreciar que se construyó un espacio destinado a la fiesta, sujetos que participaban con determinados roles, un tiempo establecido y una serie de acciones ritualizadas asociadas a la celebración. En cada caso -y dependiendo de las posibilidades del momento-, la fiesta se presentó más o menos asombrosa, y contó con los instrumentos desarrollados en este trabajo.

¿Qué reflexiones se pueden realizar sobre las fiestas que se acostumbraban a hacer en Santa Fe en la segunda mitad del siglo XVIII? Si bien algunas estaban ligadas a lo que establecía el calendario ritual cristiano, podemos afirmar que van mucho más allá y muestran de qué modo se expresó en estas celebraciones un complejo entramado del orden. En este caso regulando los conflictos, y asegurando –a través de la construcción de representaciones- el orden social establecido.

Luego de lo expuesto a lo largo del trabajo, se puede considerar que en cierta medida las celebraciones que organizaban los miembros del cabildo fueron utilizadas para poner de manifiesto el lado alegre y compasivo del orden, atenuando –mientras podían- la preocupación por el control de la jerarquía social, los problemas de etiqueta y el propósito central de su política: mantener ese orden y defender el bienestar general.

Madame Lynch en el proyecto modernizador de Carlos Antonio López

Anahí Soto Vera
Universidad Nacional del Este
Paola Ferraro
Universidad Nacional de Asunción

Introducción

Luego de la independencia del Paraguay y el largo régimen de aislamiento del Doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, el gobierno de Don Carlos Antonio López asumió, como política de Estado, la apertura e inserción del Paraguay en la economía regional y global, no obstante este proyecto no contemplaba la adopción de las costumbres y usos de la época[1]. La situación de doble periferia del Paraguay[2], la falta de litoral y el aislamiento impuesto en el francismo (1814-1840) provocaron que la sociedad paraguaya del siglo XIX no reciba con tanta fuerza la impronta de los procesos socioculturales que estaban revolucionando los salones en Europa y las Américas desde la Ilustración. La sociedad paraguaya no estaba al tanto de los pasatiempos, espacios de recreación, vestuarios, bailes y lujos vigentes en las capitales americanas y europeas[3]. Si bien, la incorporación de técnicos, maestros y diplo-

1 Herken Krauer, Juan Carlos, "Proceso económico en el Paraguay de Carlos Antonio López: la visión del cónsul británico Henderson (1851–1860)", *Revista Paraguaya de Sociología*, 19, 108, Asunción, 1982.

2 La doble periferia entendiendo a Madrid como centro del Imperio Español y Buenos Aire Herken Krauer, Juan Carlos, "Proceso económico en el Paraguay de Carlos Antonio López: la visión del cónsul británico Henderson (1851–1860)", *Revista Paraguaya de Sociología*, 19, 108, Asunción, 1982.

La doble periferia entendiendo a Madrid como centro del Imperio Español y Buenos s como la sub- metrópoli y luego de las revoluciones de independencia, en relación a las economías europeas industrializadas y los importantes puertos marítimos de los que Paraguay dependía para desarrollar su incipiente comercio.

3 Cháves, Julio Cesar, *El Presidente López. Vida y gobierno de Don Carlos*, Editorial Aya-

máticos a la sociedad supuso ciertos cambios, no se dieron cambios visibles en el vestuario, mobiliario, "modos y modas"[4] de los hogares de la élite asuncena hasta la llegada de Elisa Alicia Lynch[5].

Entre las estrategias adoptadas por Don Carlos para lograr la modernización del estado paraguayo, fue organizada una gira por Europa liderada por su hijo primogénito –y quien se perfilaba como su heredero político- Francisco Solano López. La gira tenía la misión de lograr el reconocimiento de la independencia de Paraguay por parte de las grandes potencias europeas, establecer alianzas estratégicas con estos estados y con grandes compañías, contratar personal capacitado y adquirir tecnología de vanguardia[6]. Todos los objetivos se lograron, pero algo no salió como tenía planeado el Presidente Carlos Antonio: Francisco trajo consigo a Elisa Alicia Lynch, su enamorada irlandesa, y al primer hijo de ambos, Juan Francisco "Panchito". Dicha unión no tuvo la aprobación de Don Carlos Antonio López y de su esposa Juana Pabla Carrillo[7], ya que Madame Lynch había contraído matrimonio con un oficial francés en el pasado, quién aún residía en París, por lo cual Francisco Solano y Elisa nunca pudieron casarse. Don Carlos Antonio López emprendió una verdadera cruzada moralizadora, que buscaba "imponer una moralidad patriarcal católica como la moralidad política de la república"[8], por lo tanto, la unión libre entre Solano y Elisa era inaceptable en este contexto.

No obstante, Madame Lynch pasó a ser una verdadera impulsora de la modernización en Asunción. A partir de eso, surge la pregunta que se pretende responder: ¿Cuál fue el aporte de Lynch a la modernización de las costumbres y cultura visual de la sociedad de Asunción, más allá del imaginario hegemónico construido en torno a ella? La importancia de esta investigación radica analizar el aporte de Lynch a la modernización cultural, lo cual por un lado permite superar la mirada romantizada en torno a ella, identificando aportes concretos, y verla más allá de la lente de ser la compañera de López.

---

cucho, Buenos Aires, 1955.

4 Plá, Josefina. *Los británicos en el Paraguay,* 32.

5 Sánchez Quell, Hipólito. Arquitectura, vestimenta y costumbres asuncenas, Casa América-Librería Comuneros, Asunción, 25-26.

6 Archivo Nacional de Asunción, *Carta poder otorgado al Ministro Plenipotenciario Brigadier Francisco Solano López para contratos y convenios en Europa*. Sección Historia, Volumen 306, N º 14, Año 1853.

7 Si bien no hay un documento que diga textualmente que Don Carlos Antonio López y Juana Pabla Carrillo hayan rechazado la unión, no obstante la imposibilidad de contraer matrimonio no era coherente con el proyecto moralizador del gobierno paraguayo.

8 Huner, Michael Keneth, "Magistrados de lo sagrado y de la República: la formación del Estado e Iglesia en el Paraguay poscolonial, 1840-1864", en *Páginas: Revista Digital de la Escuela de Historia*, UNR, Rosario, 11, 26, 15.

La presente investigación tendrá como objetivo principal describir el aporte de Madame Elisa Alicia Lynch a la transformación cultural de la sociedad asuncena en el marco de la modernización emprendida por el presidente Don Carlos Antonio López, ya que los esfuerzos de ambos acabaron por provocar cambios importantes en una sociedad paraguaya largamente anquilosada, a pesar de que no hubiera sido un proyecto común.

Metodología

Investigar sobre mujeres en el siglo XIX es un gran desafío, aún más en Paraguay donde estos estudios se hayan en una etapa incipiente. Si bien, hay estudios sobre mujeres de Paraguay desde los años 70[9], recién a partir de la publicación de "*Paraíso de Mahoma", o, "País de las mujeres"?: el rol de la familia en la sociedad paraguaya del siglo XIX*[10], en 1996 se inició un desarrollo de los estudios de historia de mujeres, el cual aún es incipiente y disperso debido a que no se cuentan con grupos, redes de estudio o centros de investigación articulados desde este abordaje historiográfico en el Paraguay. Con la intención de intentar superar esos claros, la presente investigación buscará unir las piezas por medio de la crítica de fuentes primarias y secundarias, contextualizando los datos conocidos con el tiempo y lugar en que fueron producidas. Para lograrlo se analizarán las fuentes bibliográficas acerca de la sociedad paraguaya del siglo XIX y la vida de Elisa Alicia Lynch, poniendo énfasis en sus más recientes biografías, las cuales contienen revisiones concienzudas de las fuentes primarias.

Se pretenderá establecer una intersección entre el contexto socio-histórico y las actuaciones de Madame Lynch, describiendo su participación en el proceso de europeización de la cultura paraguaya, tanto los aportes concretos como en el imaginario artístico. Cabe puntualizar que los muchos de los hallazgos presentados en este manuscrito también forman parte del texto *Elisa Alicia Lynch, La Madame en su contexto*[11], de las mismas autoras.

A pesar de la notoriedad alcanzada por Madame Lynch, su presencia en las fuentes primarias es exigua, en contraposición con la profusión de fuentes secundarias en torno a su persona: desde biografías, artículos, novelas muchas de ellas con una importante carga mítica. En las fuentes oficiales de su

9 Massare, Olinda, *La Mujer Paraguaya: Su Participación en la Guerra Grande*, Talleres Gráficos de la Escuela Técnica Salesiana, Asunción, 1970.

10 Potthast, Bárbara, *"Paraíso de Mahoma", o, "País de las mujeres"?: el rol de la familia en la sociedad paraguaya del siglo XIX,* ICPA, Asunción, 1996.

11 Ferraro, Paola, Soto Vera, Anahí, *Elisa Alicia Lynch, La Madame en su contexto,* Editorial Atlas, Asunción, 2020.

tiempo, Elisa está prácticamente ausente: los periódicos apenas la nombran en dos ocasiones y esto se debe muy probablemente a que su situación civil resultaba un tema espinoso (por decir lo menos) para la sociedad católica de ese tiempo (y sigue siendo hasta la actualidad). La relación romántica entre Elisa y Francisco se hizo oficial a la muerte de Don Carlos y ellos no llegaron a contraer matrimonio. Los escritos posteriores a la Guerra Guasú (1864-1870) hasta entrada la década de 1980, interpretan a Madame Lynch como una extensión de Francisco Solano López. Quienes otorgan un carácter tiránico a López hijo, la juzgan como una prostituta cruel y despiadada[12]; mientras que los defensores del Mariscal López, ven en ella la heroína nacional, el ideal de mujer que sacrifica a sus hijos por amor a la patria[13]. Esa dificultad se pretende sortear por medio del análisis hermenéutico de las fuentes, aplicando el enfoque de historia de las mujeres[14]. En este sentido las obras de las historiadoras Bárbara Potthast-Jukeit[15] y Ana Barreto Valinotti[16], junto

12 En esta línea se encuentran las obras de Decoud, Héctor, *Elisa Lynch de Quatrefages*, Cervantes, Buenos Aires, 1939; y Varela, Héctor Florencio, *Elisa Lynch*, Orión, Buenos Aires, 1870.

Al ser los textos "fundacionales", se impusieron en su versión, dando apertura a toda una catarata de obras literarias plagadas de construcciones pasionales y licenciosas en torno a la figura de Elisa, que incluso se extiende hasta la actualidad, existiendo versiones tanto en español como en inglés. El único relato de la época que la defiende, aunque no la tiene como protagonista, son las memorias de McMahon, Martin, *Paraguay and Her Enemies: and Other Texts Regarding the Paraguayan War*, New York, 1870.

13 De la mano del revisionismo histórico y la imposición del nacionalismo (Revolución de 1936) se inició la corriente de reivindicación a Francisco Solano López encabezada por el historiador Juan E. O´leary. La redención del Mariscal, fue la redención de la Madame. La principal biografía de Elisa Lynch que corresponde a este periodo fue escrita por Pitaud, Henri. *Madama Lynch*, Asunción, 1978.

14 En este punto fue útil la obra: Scott, Joan, "Historia de las mujeres", en Burke, Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1993, y en el caso particular del mito construido en torno a Madame Lynch: Dionisi, María Gabriella. *Lecturas y re-lecturas de la ―Madama del Paraguay: un recorrido bibliográfico*. Universitá della Tuscia, Viterbo, 2007; Garritano Dourado, María Teresa, *A construçao de um mito: Elisa Lynch e Solano López,* ANPUH, Cuiabá, 2014; Buzó, Miryam, "Alicia Elisa Lynch en la historia paraguaya. Un recorrido bibliográfico", en Caballero, Pedro (comp.) *Lucha por la memoria: a 150 años de la Guerra de la Triple Alianza*, Facultad de Filosofía, Asunción, 2021.

15 Potthast, Bárbara, "Algo más que heroínas. Varias roles y memorias femeninas de la Guerra de la triple alianza" en *Diálogos-Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, 10 , 1, Cuiabá, 2006; Potthast, Bárbara, "Residentas, destinadas y otras heroínas: El nacionalismo paraguayo y el rol de las mujeres en la Guerra de la Triple Alianza", en *Mujeres y naciones en América Latina, Problemas de inclusión y exclusión*, Vervuert Iberoamericana, Madrid, 2001; Potthast, Bárbara, *"Paraíso de Mahoma", o, "País de las mujeres"?*; y otros.

16 Barreto, Ana, *Elisa Lynch,* El Lector, Asunción, 2011; Barreto, Ana, *Mujeres que hicieron historia en el Paraguay*, Servilibro, Asunción, 2011; y Barreto, Ana, *Voces de mujer en la Historia*

con la exhaustiva investigación llevada adelante por Michael Lillis y Ronan Fanning[17] son fundamentales por ser las más recientes y completas obras sobre Lynch y su tiempo.

Resultados

La sociedad Paraguay: contexto político, económico y social

Desde los tiempos de la conquista española -y solo exceptuando los años entre el despoblamiento de Buenos Aires, en 1541 y su refundación, en 1580- la Provincia del Paraguay estuvo signada por ser un territorio periférico en relación a los designios establecidos por la división internacional del trabajo en el sistema económico colonial de Sudamérica[18]. El Paraguay no representó un gran atractivo para las campañas de colonización española debido a la falta de minas de oro, y quedó totalmente marginado cuando se encontró un mejor camino al Alto Perú. A partir de la reorganización territorial establecida en 1617 por el rey español Felipe III, se sumó la falta de puertos sobre el litoral marítimo, lo que dejaba a la Provincia en una clara desventaja económica. Además, el territorio –atravesado por tupidas selvas, difíciles de penetrar- era continuamente asediado por *bandeirantes* paulistas por el este y por aborígenes no sometidos por el Chaco. La economía provincial era exclusivamente agraria y territorios agrícolas eran dedicados al monocultivo de tabaco, la recolección de yerba mate y la explotación ganadera[19]. La marginalidad política del Paraguay se hizo doblemente periférica porque además de estar sometida a la metrópoli, estaba condenada a ser una "provincia pobre" subyugada primero por Lima y luego por Buenos Aires. Estas condiciones hacían que los progresos y procesos culturales llegarán con gran retraso a una sociedad que se fue cohesionando fuertemente debido a la escasa inmigración y exiguo intercambio comercial marítimo. Al ser un territorio poco interesante, la población española asentada era escasa y casi se reducía a los grupos iniciales del siglo XVI y fueron pocos los migrantes de otras regiones que desembarcaron en estas tierras. Ni siquiera los esfuerzos de las reformas borbónicas fueron suficientes para atraer a los inmigrantes a

---

paraguaya, Servilibro, Asunción, 2012.

17 Lillis, Michael y Ronan Fanning, *Calumnia. La historia de Elisa Lynch y la Guerra de la Triple Alianza*, Taurus, Asunción, 2010.

18 Galeano, Luis Armando, *La Hegemonía De Un Estado Débil.* Asunción, Centro Paraguayo De Estudios Sociológicos, 2009.

19 Herken Krauer, Juan Carlos, *"Proceso económico en el Paraguay de Carlos Antonio López"*, 5.

la Provincia del Paraguay.

Por esta razón, la formación social resultante, tanto en la provincia como en la primera república, fue poco estratificada aunque eso no significa que carecía de diferenciaciones estamentales a ser tomadas en cuenta.

Fue en mayo de 1811 que el Paraguay conquistó su autonomía política. Si bien hubo diversos proyectos políticos, la propuesta del Doctor Francia fue la que se impuso. Francia consideraba que la soberanía paraguaya peligraba por las ambiciones porteñas y brasileñas, por lo que –luego del bloqueo de Buenos Aires y de la ruptura de relaciones con los territorios fronterizos del actual Brasil- Paraguay se mantuvo en un férreo aislamiento, clausurando sus fronteras.

Durante la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840) se inició la universalización de la alfabetización masculina, no obstante, no se contaba con imprentas, periódicos ni educación superior, además la Iglesia fue sometida al poder central y perdió, en parte, la relevancia que había ostentado durante toda la colonia y los primeros años de la independencia. A la muerte de Francia (septiembre de 1840), y tras unos meses de anarquía, el Congreso de 1841 estableció un Consulado compuesto por un civil y un militar (Don Carlos Antonio López y Mariano Roque Alonso). Este gobierno inició una reforma total del estado que tuvo su impacto en la sociedad, pero tomó mayor impulso cuando en 1844, Don Carlos Antonio López asumió la presidencia.

Además de mantener la generalización de la alfabetización iniciada por Francia, el gobierno de López contrató técnicos y profesores europeos, se abrieron los primeros periódicos paraguayos, se rehabilitó el Colegio Seminario (clausurado en tiempos de Francia), se creó la Academia Literaria, se habilitaron las cátedras de filosofía y latín, se adquirieron avances tecnológicos (ferrocarril, buques para la marina mercante, telégrafo), se montaron un arsenal y un astillero, y una fundición de hierro en Ybycuí, se buscó fomentar la migración, entre otras medidas. Sin embargo, el principal cambio del gobierno de Don Carlos con respecto a su predecesor fue la apertura política hacia los países de la región y la búsqueda del reconocimiento formal de la independencia del Paraguay. Sin embargo, todos estos cambios no implicaron el abandono de un modelo de sociedad predominantemente agraria.

La sociedad paraguaya tardo-colonial se caracterizada por cierta homogeneidad en términos estéticos. Los viajeros de la época no pudieron evitar señalar la ausencia de grandes diferencias entre la capital y los pueblos de campaña o entre las mujeres de la élite y las pobres campesinas. La historiadora Bárbara Pothast-Jukeit señala que *"era muy difícil establecer una diferencia*

entre lo rural y lo urbano en un Paraguay que era esencialmente agrario.'[20] Durante el régimen lopista, la sociedad paraguaya continuó caracterizándose por una relativamente homogeneidad, ya que a la vez que el sistema político abrazaba prácticas modernistas no llegaba a desprenderse de la tradición paternalista de los grandes hombres de estancia heredada de tiempos coloniales.

A pesar de los esfuerzos de modernización del gobierno de Don Carlos Antonio López, en términos socioculturales, Asunción estaba lejos de ser una metrópoli como lo eran las grandes capitales de la región, en especial en lo relacionado a la estética, al desarrollo de las artes y de los espacios de recreación.

> *"Hasta ese momento, la vida de las mujeres había transcurrido en la rutina diaria casera, sin grandes eventos sociales ni culturales, salvo los bailes tradicionales y las fiestas religiosas. Aunque más acomodadas, la vida de las mujeres de la élite se asemejaba bastante a la de las populares en cuanto al uso del idioma guaraní y la costumbre de fumar cigarros o andar descalzas en la casa."*[21]

Don Carlos Antonio López, ya desde el Consulado (1841-1844) emprendió la tarea de dinamizar la sociedad paraguaya por medio de la introducción de técnicos y tecnología europea. El cambio se proyectó en las actividades sociales, económicas y culturales tanto en el ámbito rural como en el urbano.[22] En el ámbito urbano, Asunción comenzaba a dejar de lado su configuración de aldea para pasar a adquirir una fisonomía de ciudad capital por medio de la erección de edificios más complejos y de carácter público.

A partir del primer periodo presidencial de López padre (1844-1854), se comenzaron a tomar medidas para el mejoramiento de Asunción, con la construcción de edificios emblemáticos (tanto públicos como privados[23]), empedrado y hermoseamiento de las calles y vías principales a zonas como Lambaré, Recoleta y otras ciudades satélites.

Fulgencio R. Moreno señala que se emprendieron *"importantes trabajos*

20 Pottash Jutkeit, Bárbara. P*araíso De Mahoma O País De Las Mujeres?* Instituto Cultural Paraguayo Alemán, Asunción, 1996, 164.

21 Potthast, Bárbara, "La mujer en la Historia del Paraguay" en Telesca, Ignacio, *Historia del Paraguay,* Taurus, 2020, 477.

22 Galeano, Luis Antonio, *La Hegemonía de un estado débil.*

23 Con respecto a las viviendas particulares, en esas décadas arribaron a Asunción los avances arquitectónicos ya vividos con bastante antelación en capitales de la región, multiplicándose las viviendas con más de un piso. Galeano, Luis Antonio. *La Hegemonía de un estado débil.*

destinados a satisfacer las necesidades del comercio y del tráfico fluvial"[24], con lo que hace patente el interés de López por dar una mayor apertura al Paraguay y dinamizar su aletargada economía. Para lograrlo se buscó mayor vinculación con centros políticos y económicos foráneos (principalmente europeos), y desde el punto de vista de la administración del Estado se instalaron aparatos burocráticos más diversificados y complejos, con lo que surgieron nuevos actores sociales (burócratas, comerciantes), y resurgieron otros (religiosos, terratenientes). Dicho cambio no significó el ascenso de nuevos grupos, sino una movilidad social horizontal[25].

No obstante, estos avances y cambios estarían enmarcados en una contradicción: el predominio de una estructura económica y social de tipo agraria. El pasado agrario en relación pesaba más que las transformaciones de la urbe. La población propiamente urbana correspondía a tan solo 7.000 personas. Según el censo de 1846, el país contaba con 233.394 habitantes, Asunción tenía un total de 9.436 personas, de los cuales el 30% eran pequeños agricultores campesinos que vivían en torno a la capital.[26]

La cuestión de la familia es sumamente interesante, ya que Don Carlos Antonio López y Juana Pabla Carrillo se embanderaron con la causa del matrimonio y la familia cristiana, como parte de la reanudación formal de las relaciones con el Vaticano. Instaban, junto con Ildefonso[27] y Purificación Bermejo, a que las parejas se consagren en sagrado matrimonio. Sin embargo, la composición familiar en los hogares de Asunción daba cuenta del "arrastre" de una tradición rural: un hogar promedio estaba conformado por 9 personas, dando cuenta de familias compuestas o adheridas que conformaban una unidad productiva para la producción rural, la mayoría de ellas con mujeres cabeza de familia, siguiendo las tradicionales estructuras heredadas desde tiempos coloniales.[28]

24 Moreno, Fulgencio, *La ciudad de Asunción*, Edición Casa de América-Moreno Hermanos, Asunción, 1968, 252.

25 Galeano, Luis Antonio, *La Hegemonía de un estado débil*, 43.

26 Galeano, Luis Antonio, *La Hegemonía de un estado débil*, 44.

27 Ildefonso Bermejo fue un maestro español contratado por López para fundar y dirigir el Aula de Filosofía, organizar el Teatro Nacional. también ejerció el periodismo en periódicos oficiales y fundó un periódico independiente.

28 Potthast, Bárbara, ¿» Paraíso de Mahoma» o» País de las Mujeres»? El rol de la familia en la sociedad Paraguaya del siglo XIX, Fausto Ediciones, Asunción, 2011, 75; Lillis, Michael y Ronan Fanning, *Calumnia. La historia de Elisa Lynch y la Guerra de la Triple Alianza,* Taurus, Asunción, 2010, 87.

Gira de Francisco Solano López a Europa

El gobierno de Don Carlos Antonio López organizó una delegación con la misión de lograr el reconocimiento de la independencia nacional por las potencias europeas.[29] Para lograr este fin se debían establecer y desarrollar relaciones con los estados: británico, francés, español, italianos incluyendo el Vaticano. Además, esta delegación debía contratar técnicos, maestros y profesionales, y comprar armamentos, ferrocarriles y rieles. Esta delegación salió de Asunción en junio de 1853, encabezada por Francisco Solano López Carrillo, el primogénito del presidente, quien iba en carácter de ministro plenipotenciario. La delegación enviada estaba compuesta por políticos y militares afines al gobierno lopista. La misma cosechó un gran éxito. Solo España se negó a firmar el tratado de cooperación, debido a que López se negó a pagar una compensación a los españoles por la pérdida de la colonia del Paraguay. Los demás estados aceptaron reconocer formalmente la independencia paraguaya y establecer relaciones diplomáticas y comerciales.

Así también, el gobierno consideró necesario proporcionar a la delegación condiciones económicas suficientes para que los comisionados puedan tener un estilo de vida lujoso en todas las capitales europeas, en lo que dure la estadía. Esa medida no era antojadiza, sino que respondía a la intención de dar la imagen de país con disponibilidad de recursos, ya que Paraguay era prácticamente desconocido por esas latitudes. La estrategia fue efectiva, muchos se sintieron atraídos, viéndose obtener ventajas políticas y comerciales con este nuevo país[30]. Esta imagen no pasó desapercibida ante Elisa Alicia Lynch, quien se hallaba residiendo en París separada de su esposo.

Francisco Solano tenía aproximadamente 26 años cuando arribó al viejo continente. Ese viaje dejó una profunda impronta en él. Hay que comprender que no solo conoció las imponentes capitales europeas, las rutas y medios que las conectaban, sino que también (debido a su rol como ministro plenipotenciario de un nuevo país) pudo alternar con figuras relevantes de la escena política, económica y social europea.

La ciudad de París atrajo su atención de manera particular. Debido a su organización, intensa vida social y la pompa encantadora de la corte imperial de Napoleón III. Dichos aspectos en que a su regreso organizó y vistió al

29 Esta empresa a Europa fue de gran importancia para el gobierno de Don Carlos A. López, eso se observa con claridad en la cantidad de poderes otorgados a Francisco Solano López. Ver ANA SH 306 n 14 “Poder otorgado del Ministro plenipotenciario…”, ANA, SH 306 n 13 “Designación del brigadier Francisco Solano López como Plenipotenciario…”.

30 Chaves, Julio César. *El Presidente López, vida y gobierno*, Editorial Ayacucho, Buenos Aires, 1955.

ejército nacional paraguayo al estilo del ejército francés.

> *"Los soldados se vestían con camisa, calzoncillos y pantalones blancos, camiseta de bayeta grana con vivos blancos y azules, y encima de la camiseta llevaban un cinturón blanco. Los gorros variaban como distintivo del uniforme. El de la infantería era similar al gorro de cuartel de la infantería de la guardia imperial francesa al que se le agregaba un pico, en color negro y colorado combinados."*[31]

Los profesionales contratados por él en España, los territorios italianos y Gran Bretaña pasaron a formar parte de su entorno cercano, junto con los diplomáticos que comenzaron a arribar como consecuencia de esta misión. Algunos de ellos decidieron ir a Paraguay con sus familias, lo que impulsó ciertas modificaciones en el estilo de vida de las familias de la élite asuncena, aunque todavía mantenían un fuerte rastro de sociedad agraria.[32]

Fue en esa ciudad en los primeros meses del año 1854 que Francisco Solano conoció a Elisa Alicia Lynch. No hay certeza de cómo, dónde o por intermedio de quién, ya que las fuentes fueron escritas con mucha posterioridad y en base a rumores. El diario oficial del viaje no cita a la señora Lynch en absoluto, a pesar de que ella afirma que se incorporó totalmente a la agenda de la comitiva[33]. Dicho dato no es llamativo del todo, ya que a la invisibilidad propia de las mujeres en el siglo XIX, se suma que la mayor parte de los datos de la vida de Elisa son misteriosos aún en la actualidad. Aunque era un hecho que su presencia no hubiera sido tolerada por los padres de Francisco Solano López, no obstante, a partir del momento en que se conocieron recorrieron Europa juntos, Turín, Roma, España, Inglaterra. Su condición de extranjera, de origen protestante y separada, la descartaban como compañera ideal del futuro presidente del Paraguay[34]. El romance entre el ministro plenipotenciario y la joven irlandesa residente en París era evidente para todos, pero el presidente López no fue informado al respecto hasta el retorno de la misión. A poco de conocerse, Elisa se mudó a vivir en el mismo edificio que rentaban los paraguayos y participó de todos los eventos sociales a los que eran convidados.

Madame Lynch, con unos veinte años, se incorporó con su propio sé-

31 Soto Vera, Anahí, *Soldados,* El Lector, Asunción, 2013, 28.

32 Rivarola, Milda, *Vagos, pobres y soldados*, Servilibro, Asunción, 2011 y Potthast, Bárbara, "La mujer en la Historia del Paraguay".

33 Lynch, Elisa Alicia, *Exposición y Protesta* (2da Edición), Fundación Cultura Republicana, Asunción, 1987.

34 Barreto, Ana, *Elisa Alicia Lynch*, El Lector, Asunción, 2011.

quito a la delegación y comenzó a recorrer toda Europa con ellos[35]. Le acompañaban su peluquero francés Henri Castaing, el español Vicente López, y una sirvienta inglesa llamada Susan. En cada lugar, ella era presentada como "la enamorada del ministro López".[36]

Los autores y testigos coinciden en su atractivo físico. Un relato escrito ya en el siglo XX basado en las fuentes orales la describe como:

> *"una irlandesa de larga y dorada cabellera, ojos azules, labios finos y rojos, cutis anacarado, talle esbelto y con la espalda recta como la cuerda de un arco, elegancia refinada en el vestir, gracia y donaire en el porte; todo en Elisa contribuía a hacer de ella una mujer de esas que nacen predestinadas a enloquecer a los hombres…"*[37]

Si bien, muchos se centran (incluso hasta la actualidad) en sus dotes naturales, es innegable que la fascinación de Francisco por Elisa iba más allá de la belleza física: ella encarnaba el ideal de elegancia y europeización al que aspiraba. Si bien, Elisa no había llegado a recibir más que la educación básica que una señorita de su nivel debía recibir: geometría, música, francés, costura[38]; ella se ajustaba perfectamente a las costumbres y usos de la sociedad francesa, era capaz de adecuarse a los círculos en los que por primera vez Francisco ingresaba. Hablaba y escribía a la perfección ambas lenguas: francés e inglés, y estaba a la vanguardia en moda, música, literatura y entretenimiento. Nada más alejado de las amantes que Solano López había dejado en Paraguay. Es difícil precisar la razón que empujó a Elisa a seguir el amor hasta un país desconocido, pero es posible que la fragilidad socioeconómica que sufría como mujer separada[39] y la ilusión de seguridad junto al heredero de ese país lejano, la hayan movido a abrazar esa decisión.

Al finalizar, en noviembre de 1854, la gira por Europa, la comitiva paraguaya se embarcó para regresar. Junto con ellos venía Madame Lynch y

35 Lynch, Elisa Alicia, *Exposición y Protesta*, 7.

36 Barreto, Ana. *Elisa Alicia Lynch*, 52.

37 Bray, Arturo, *Solano López, Soldado de la Gloria y el Infortunio*, Carlos Schauman Editor, Asunción, 1984. (resaltado de las autoras), 36.

38 Lillis, Michael y Fanning, Ronan, *Calumnia: La Historia de Elisa Lynch y la Guerra del Paraguay,* Taurus, Asunción, 2009, 36.

39 Xavier de Quatrefages fue un médico y militar francés que contrajo matrimonio con Elisa Lynch sin permiso de sus superiores, por lo tanto, dicha unión nunca apareció en su expediente militar. Luego se casó legal y legítimamente con Nanette Victorine Servel y tuvo varios hijos. Llegó a ser director de Director Farmacéutico del Hospital de los Inválidos de París.

en su vientre cargaba al nieto del presidente López. El 10 de noviembre de 1854 se embarcó en Bordeaux rumbo a Buenos Aires[40], ahí se quedó hasta el nacimiento de su hijo, el 31 de enero de 1855.

A mediados de 1855, Madame Lynch llegó al puerto de Asunción con Juan Francisco en sus brazos, la acompañaba Susan, su sirvienta inglesa. Su hermano John Lynch, contratado por el gobierno del Paraguay, y su peluquero francés Henri Castaign llegaron antes a Asunción para preparar un lugar apropiado para la singular familia[41]. La sociedad paraguaya aun no lo sabía pero Elisa traía Europa en sus baúles. En los primeros días, se instalaron en casa de unos amigos sobre la calle Fábrica de Balas (hoy la céntrica calle Palma). Posteriormente se trasladó a la que sería su residencia permanente, un palacete ubicado en la actual intersección de las calles Mariscal José Félix Estigarribia y Fulgencio Yegros.

La historiografía oficial nacionalista sostiene que la estructura familiar encabezada por mujeres cabeza de hogar, tan frecuentemente observada en el Paraguay históricamente y en la actualidad, es producto de la Guerra de la Triple Alianza. Sin embargo, cambios tan profundos no ocurren en tan corto tiempo, ni siquiera por un episodio tan dramático como la Guerra Guasú[42]. Si bien, el ideal de familia católica, cimentada sobre el sagrado matrimonio y la sumisión de la esposa y los hijos al marido, estaba instalado en la sociedad paraguaya, la misma no pasaba de ser un anhelo[43]. En las clases populares desde tiempos coloniales, era poco usual contraer matrimonio ya que las milicias, los yerbales y las faenas ganaderas provocaban que los hombres pasen muy poco tiempo en sus hogares.[44] La situación de las élites se había vuelto más compleja a partir de las resoluciones del Consulado (1813-1814)[45] y de

40 Lillis, Michael y Fanning, Ronan, *Calumnia*, 77, Bray, Arturo, *Hombres y épocas del Paraguay*, Buenos Aires, 1943, 97.

41 Lynch, Elisa Alicia, *Exposición y Protesta*, 36.

42 Pottash Jutkeit, Bárbara. *Paraíso De Mahoma O País De Las Mujeres?*

43 Huner, Michael Keneth, "Magistrados de lo sagrado y de la República: la formación del Estado e Iglesia en el Paraguay poscolonial, 1840-1864", en *Paginas: Revista Digital de la Escuela de Historia*, UNR, Rosario, 11, 26.

44 Potthast-Jukeit, Mujeres cabeza de hogar y relaciones de género en Paraguay, siglo XIX y XX. En: Ghirardi, Mónica/ Ana Silvia Volpi Scot (eds.): *Interpelaciones desde perspectivas Iberoamericanas a través de los casos de Argentina, Brasil, Costa Rica, España, Paraguay y Uruguay,* Oikos Editora, Sao Leopoldo, 2015.

45 El Consulado (1813-1814) tomó férreas medidas contra los extranjeros: fueron empadronados, alrededor de un centenar de españoles fueron expulsados y se promulgó una importante ley que declaraba la "muerte civil" de todos los peninsulares. Los mismos tenían prohibido hablar de política, casarse con mujeres blancas o salir de padrinos en bodas, todo bajo pena de confiscación de bienes, expulsión y hasta prisión. Esta medida luego se extendió a todos los extranjeros.

la dictadura de Francia (1814-1840) que prohibían los matrimonios de paraguayas con hombres extranjeros, bajo pena de cárcel y multas. Estas medidas motivaron que la aristocracia tolerara con mayor facilidad el concubinato, siempre que se mantuviera dentro de las redes sociales preestablecidas.

El presidente Don Carlos Antonio López y su esposa Juana Pabla Carrillo iniciaron un proyecto "civilizatorio". No solo pretendían una transformación material, sino que al reanudar relaciones con el Vaticano, también buscaban ampliar la influencia de la Iglesia Católica en la vida familiar y el matrimonio. Esta iniciativa contó con el apoyo del maestro Ildefonso Bermejo y su esposa doña Purificación[46]. Ante la ausencia del matrimonio civil, se instó a la población a contraer matrimonio religioso. En las fuentes del arzobispado se puede observar el aumento de matrimonios en este periodo[47].

Don Carlos y Juana Pabla no se mostraron conformes con la decisión adoptada por Francisco, al punto que no recibieron a la señora Elisa ni a sus hijos en el seno del núcleo familiar[48]. En relación a este asunto, Inocencia, la hermana de Francisco Solano afirma:

> *"Mi padre no la reconocía ni le permitía aparecer en ninguna reunión en la que él estuviera presente"*[49]

La prensa oficial, la cual era editada por el mismo Don Carlos, nunca hizo mención alguna a Elisa o sus hijos hasta la muerte de López padre, y posteriormente, las alusiones fueron mínimas. La sola mención de Elisa era una afrenta, ya que la consideraban totalmente contraria a la decencia y la moral que se pretendía establecer en la alta sociedad asuncena. Para Don Carlos, Elisa solo era la concubina de su hijo, y una mujer de mala reputación, por lo que no se le permitía asistir a los eventos públicos mientras estuviese presente Don Carlos. En los registros oficiales del gobierno no se hace mención de ella. Oficialmente Elisa no existía. Ni siquiera en la columna de novedades del Semanario se hace mención de ella.

Por lo cual madame Lynch sólo llegaba a las fiestas luego que el matrimonio López Carrillo se hubiese retirado. Ella tuvo que mantenerse en las sombras hasta la muerte de Don Carlos en 1862, ya que representaba todo

46 Potthast, Bárbara, "La mujer en la Historia del Paraguay", 479.

47 Durán Estragó, Margarita, Telesca, Ignacio, Romano García, Martín, *Formación de la familia paraguaya:* Vol. II. Las redes de parentesco. Tiempos de historia, Asunción, 2016. P. 10

48 Lillis, Michael y Fanning, Ronan, *Calumnia*, 94, con relación a eso, no tenemos certeza de que Elisa (o sus hijos e hijas) haya conocido personalmente a Don Carlos Antonio López y Juana Pabla Carrillo.

49 National Archives of Scotland, Gelot vs. Stewart CS244/543, 1869.

lo contrario a lo que pretendían establecer en la sociedad paraguaya: ella era extranjera, separada, de extracción protestante, en una sociedad católica y conservadora, que vivía como la "querida oficial" con los hijos de la unión amorosa.

La postura de la pareja presidencial encontró eco en las damas de la aristocracia asuncena. Madame Lynch era despreciada por ellas debido a varias razones. Por un lado, la veían como una usurpadora oportunista, debido a que se erigía como la compañera oficial del futuro presidente. Por el otro, la mayoría de las mujeres eran analfabetas, incluso para las de clase alta era difícil acceder a la educación formal, apenas habían unas pocas damas asuncenas que sabían leer y escribir.

Además, ocurrió un verdadero choque entre ellas y Elisa. Diversos relatos de la época, principalmente de extranjeros, describen que las mujeres paraguayas, sin importar de la clase que fueran, andaban continuamente descalzas, vestían *typoi* y falda, sin medias ni corsé, fumaban tabaco o mascaban naco y tomaban mate en lugares públicos[50], dormían la siesta reclinadas en sus hamacas, permitían que el sol de las tardes asuncenas les broncee la piel. Todos estos modales y la manera de vestir eran incompatibles con los cánones europeos. Ella era la única –o al menos la primera- que vivía con el corsé bien ajustado, medias de seda, botines y sombrillas, ofreciendo tertulias y hablando en francés sobre arte, literatura y actualidad con los extranjeros en los salones de su casa.

> *"Más difícil resulta hacer un análisis del rol político de la compañera de Francisco Solano López, la irlandesa Elisa Alicia Lynch. Lo que sí sabemos es que ella se relacionó socialmente con la mayoría de los comerciantes y diplomáticos extranjeros, y su casa fue una especie de salón parisino, donde los extranjeros se reunían y discutían."*[51]

Mientras que las damas de la élite asuncena no lograban comprender y muchos menos aceptar a Elisa en sus círculos, un grupo social encontró en ella una aliada y protectora: las *kygua ver*a[52]. Eran mujeres comerciantes de las clases populares, quienes conocían la vulnerabilidad social y económica, ya que debían valerse por sí mismas, a las que se identificaba por el uso de accesorios de oro, en especial peinetas doradas (de ahí el nombre), mayorita-

50 Potthast, B. "Entre lo invisible y lo pintoresco: las mujeres paraguayas en la economía campesina (siglo XIX)", *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 4, 2003, 203-220.

51 Potthast, Bárbara, "La mujer en la Historia del Paraguay", 472.

52 En español sería "peineta dorada o de oro".

riamente madres solteras dedicadas a la venta de productos alimenticios en los mercados de la capital y otras ciudades del interior.

La novelista argentina Alicia Dujovne, reflexionó acerca de este aspecto:

> *"la Madama era un contraste vivo: por un lado una mujer extraordinariamente inteligente, culta y refinada, capaz de reunir en sus salones a los diplomáticos de la época, y por el otro lado, una codiciosa desesperada que se compró todo el Paraguay."*[53]

Impacto en la sociedad paraguaya: La imborrable huella de Madame

El palacete de Madame, La Casa Lynch fue un *"importante centro de cultura y sociabilidad, a cuyas tertulias concurrían diplomáticos, cónsules y la gente de arte y letras de la época"*[54]

Era un hermoso palacete de dos pisos contaba con un salón de recepciones, caballerizas y salones para tertulias. Varela, quien visitó a Elisa en la Asunción, describe su primera impresión, como sigue:

> *"Lujo, elegancia, riqueza, variedad, capricho, distinción, todo estaba representado en aquel recinto* (…) *aquello olía a Paris. Todo era buen gusto: los muebles dorados, los* BOULS*: los cortinados: los cuadros, los objetos de bronce y porcelana que adornaban las mesas: los objetos de bronce y porcelana que adornaban las mesas: los libros rejiamente encuadernado, los tapices* D´AUBUSSON *y en fin, cuanto completaba aquel verdadero museo* (sic)*."*[55]

La casa de Elisa se volvió el centro cultural de la ciudad, ante la ausencia de espacios de este estilo en la capital.

> *"la casa de la señora Elisa Lynch es el* RENDEZ-VOUS *de todos los ajentes diplomáticos que aquí vienen,* ó *aquí residen: para ellos, esta dama no pasa de una viajera Inglesa, de gran fortuna, que se halla en la Asunción como simple* TOURISTA*. En su casa se recibe, por otra parte,* á *la Europea*

53 Dujovne Ortíz, Alicia, *La Madama,* Editorial Emecé, Buenos Aires, 2013, 62.

54 Sánchez Quell, Hipólito. *Arquitectura, vestimenta y costumbres asuncenas*, Casa América-Librería Comuneros, Asunción, 1981, 26.

55 Varela, Héctor Florencio, *Elisa Lynch*, 272.

(…) *cuyo trato es realmente encantador* (sic)*"*[56]

Además describe el salón principal:

> *"…entre bronces y porcelanas, tapicerías francesas y alfombras orientales, el lujo, la elegancia, la variedad y dignidad de un moblaje, todo distribuido con gusto excelente que constituye un deleite para la vista"*[57]

El mismo Varela, al visitar el salón del Mariscal, afirma que

> *"El moblaje de la sala sería perfecto en París. López tiene muebles dorados, cortinas de seda,* CHIFFONNIERS *y gabinetes de exquisita mano de obra, con incrustaciones de marfil; espejos con marcos florentinos, cuadros de buenas firmas, porcelanas y bronces"*[58]

Los lujos en la ornamentación del hogar y en la formalidad en la agenda social de Elisa y Francisco, comenzaron a ser imitados por la sociedad paraguaya: *"su presencia fue un desafío a la fantasía, un estímulo a la emulación: Paraguay quería actualizarse."*[59]

Otro espacio social de gran importancia fueron los bailes y galas, las cuales prácticamente se fundaron de la mano de MADAME. Las más ostentosas fiestas nacionales sucedían en el Club Nacional, el anfitrión era el presidente y su esposa (hasta 1862, don Carlos y doña Juana Pabla Carillo). Durante la vida de Don Carlos, Madame Lynch no podía ingresar a esos eventos hasta que este se retirara, pero a su muerte asumió la orquestación de todos los eventos públicos, con especial atención a los bailes y galas.

En las mismas se emulaban los bailes elegantes que habían visto en Europa, donde se bailaban valses de la época, y los diplomáticos y los comerciantes extranjeros se codeaban con la élite paraguaya. Afuera, se armaba una fiesta popular paralela, donde "presidían" las *kygua-vera*. Como señala, Ana Barreto, la otra *"pesadilla de quienes anhelaban la moralidad"*[60] Para la creación de estos espacios Elisa tuvo una importante influencia por su cercanía con las mujeres de sectores populares. Francisco Solano ordenó que el Gobierno

56 Ídem, 271.

57 Idem, 221.

58 Idem, 222.

59 Plá, Josefina. *Los británicos en el Paraguay,* 33.

60 Barreto, Ana, *Voces de Mujer en la Historia Paraguaya,* AGR, Asunción, 2012.

costeara las bandas de música en las afueras del Club, en las plazas y en la estación central.

Con la llegada de los maestros europeos y sus esposas, algunas familias encumbradas comenzaron a contratarlos para que sus hijas recibieran lecciones de lectura y escritura, poesía, música, piano, tejidos e idiomas, de ese modo se extendió la educación entre las mujeres. Doña Pura Bermejo, esposa del maestro español Ildefonso, se ocupó especialmente junto a la primera dama de influenciar a las damas de la sociedad con nuevos conceptos sobre el honor, la educación, la administración doméstica, las normas y costumbres. La historiadora Bárbara Potthast señala: *"Las visitas informales a las casas fueron sustituidas por invitaciones más formales, bailes con disfraces o encuentros en el Teatro Nacional"*[61]. Plá comenta lo siguiente: *"la hospitalidad paraguaya no conocía ciertamente las invitaciones formales a tés, cenas y almuerzos, ni las reuniones sociales de invitación protocolar."*[62] Por su parte, Elisa fue educada según los parámetros franceses, si bien, no tuvo una tutora privada accedió a una respetable formación en un convento cercano a Boulogne-Sur-Mer, además de la gracia que adquirió en los diversos espacios sociales que conoció a lo largo de su vida.

Estos tres aspectos, junto con su innegable atractivo físico, podrían explicar completamente el desdén de las señoronas asuncenas. No obstante, la inteligencia que la caracterizaba, tal vez producto de las severas circunstancias que le tocaron vivir desde joven, fue un elemento que le permitió adaptarse que no fue precisamente apreciado por la sociedad paraguaya. Ella aprendió a aflojar el corsé, a vestir el *typoi*, a lucir la peineta y dormir con alguno de sus niños en una hamaca; pero no podía deshacerse de su bagaje personal social e intelectual.

El coronel George Thompson[63], señala que con la señora Lynch, Francisco siempre hablaba en un francés fluido. Thompson sirvió con lealtad en el ejército hasta el final de la guerra, aunque tenía un juicio muy crítico hacia Francisco Solano. Lo describió como un hombre pequeño pero de presencia imponente, moreno, apuesto (cuando estaba de buen humor, pero tenebroso cuando estaba de mal humor), de cuidadosa apariencia, fumador, amante de la buena mesa, un gran orador que colmaba a sus tropas de confianza en él y en ellas mismas, con voluntad de acero. Pero no todos gozaban con los cam-

61 Potthast, Bárbara, "La mujer en la Historia del Paraguay", 477.

62 Plá, Josefina. *Los británicos en el Paraguay (1850-1870),* en Revista de Historia de América, (70), 339-391, 1970, 53.

63 George Thompson era un ingeniero británico al servicio del gobierno paraguayo, era muy cercano a Elisa. Su amistad se basaba principalmente en las visiones compartidas por la música. Para los detractores, Thompson era el protegido de Madame Lynch, algunos incluso sostenían que sus promociones respondían a la protección de Elisa y no a su a su talento como técnico o militar, junto a esto, él era un hombre reservado e introvertido.

bios: *"Doquier usted vuelve la vista, no verá sino ostentación (…) exactamente lo mismo que en Francia…"*[64] con estas palabras, Juan Crisóstomo Centurión criticaba las costumbres adoptadas por Francisco Solano López y Madame Lynch al asumir este la presidencia de la República.

La gira por Europa no trajo solo técnicos y fue mucho más allá de las alianzas económicas y diplomáticas. Ya que aportó hombres y mujeres con costumbres y educación casi desconocida en el Paraguay decimonónico. Aunque cabe subrayar que la influencia de los extranjeros y extranjeras no fue igual en todos los casos. La "enamorada" de López tuvo un impacto sin precedentes en la comunidad, pese a las resistencias, sus modales, gusto en la decoración y elegancia en el vestir se pusieron a la orden del día en la capital asuncena.

Los viajeros que anteriormente se quejaban del tedio de las tardes asuncenas sin tertulias ni encuentros culturales, encontraron en las tertulias hogareñas de la casa Lynch un refugio social. Su presencia generaba reacciones contradictorias. Mientras que las damas de la alta sociedad (nacionales y extranjeras) no acostumbraban tratar con ella en público, en su casa se organizaban tertulias literarias con los diplomáticos, médicos y profesionales extranjeros. Su presencia, junto con la de las demás extranjeras, fue suavizando poco a poco esos aires toscos tradicionales. Sus bailes, sus vestimentas, su tiempo de recreación, las festividades se fueron transformando. Su casa se volvió, poco a poco, el centro de las tendencias europeas, poniendo de moda las comidas de honor para los diplomáticos y comerciantes que visitaban Asunción.

Rápidamente se empezaron a extender los peinados, figurines, el uso del miriñaque, los tocados de flores y 84 los tocados de flores y piedras, las vaporosas sombrillas, los sombreritos de paja con tules y cintas, fardos de muselina de la India, encajes, terciopelos y rasos [65], los cuales eran provistos por Lynch y su socio, el doctor Robert Stewart. También se inició el gusto por los cosméticos como las cremas de tocador, los polvos de arroz y los perfumes parisienses, los cuales eran desconocidos en el Paraguay, antes de la llegada de Elisa.

En 1860, Mr. Whytehead importó las dos primeras máquinas de coser traídas de Inglaterra, para satisfacer la demanda de alta costura. Un par de años antes, habían arribado al país un par de modistas francesas que acompañaron el proceso de revolución estética: *"El pueblo sustituyó el ao po´i por las*

64 Centurión, Juan Crisóstomo, *Memorias o Reminiscencia Histórica Sobre La Guerra Del Paraguay*, El Lector, Asunción, 2010, 139-140.

65 Plá, Josefina. *Los británicos en el Paraguay,* 34.

zarazas estampadas'[66]

Por otra parte su habilidad en los negocios la hacía una de las más importantes hacendadas del país. Adquirió bienes raíces, exportaba yerba mate, importaba objetos de lujo para la decoración de la casa. Los mobiliarios y géneros finísimos –encajes, puntillas ornamentos[67]- que mandaba traer de Francia vendía en asociación con el Dr. William Stewart, un reconocido médico escoses y dinámico emprendedor. Ella era la principal comerciante de productos especiales y distinguidos: telas para vestimenta o vestidos confeccionados, medias, guantes, lentejuelas, encajes, sombrillas, zapatos forrados, flores para el cabello, sombreros y otra gran cantidad de accesorios, los cuales importaba y distribuía con exclusividad. Conjuntamente, mandó confeccionar cerca de una decena de cajas musicales a cuerda, en una casa especializada de París, hacia 1863. Una de las cuales fue recuperada y restaurada por el profesor Luis Szarán, y se puede escuchar la grabación de una versión original del Himno Nacional paraguayo. Ella personalmente contribuyó a difundir el gusto por la buena música[68].

> *"En el arreglo de los hogares se introducen artículos y detalles hasta entonces desconocidos o por lo menos de uso restringido a una extrema minoría: floreros, espejos dorados, cuadros, litografías, estatuillas de yeso."*[69]

Fallecido Don Carlos, Madame Lynch adquirió aún mayor notoriedad, ya que pasó a cumplir funciones de primera dama, luciéndose por su educación, buen gusto, distinción. Su presencia pública en los bailes, en el Club, en las mansiones de los López obligó definitivamente a las damas de sociedad a ajustarse a las normas de formalidad y civilidad europeas que tanto ansiaba el viejo López. Entonces se convirtió en una suerte de primera dama, pero con cierto sigilo.

> *"La vida social en la capital giraba en torno a las grandes veladas del Club Nacional, organizadas por Alicia Elisa Lynch, compañera de Francisco Solano Lópe*z*. Replicando la moda de la música y los bailes de salón de la corte de Napoléon III, se bailaban lanceros, cuadrillas, contradanzas, valses, mazurcas y polcas. El pueblo observaba estas danzas y las replicaba en las plazas, adaptándolas a su idiosincrasia, lo que dio origen a las danzas*

66 Ídem, 40.

67 Lynch, Elisa Alicia, *Exposición y Protesta,* 22.

68 Plá, Josefina. *Los británicos en el Paraguay*, 53.

69 Ídem, 34.

tradicionales y populares. De estas, sobreviven en la actualidad: la contradanza, la cuadrilla y el lancero; el santa fe, la golondrina, el montonero, la polca paraguaya, el londón karape, la palomita, el solito, el cielito, la mazurca y chotis, entre otras."[70]

En diciembre de 1863, excepcionalmente El Semanario, comentó los detalles de un pomposo baile de disfraces organizado por Elisa y en esta ocasión, además de describir los trajes de las señoras de la élite asuncena (López, Bedoya, Gill, Machaín), incluye *"La señora Linche (sic) ha representado a la perfección la época de la reina Isabel de Inglaterra"*[71].

Llegando a este punto es válido aclarar que no solo su bello físico o su porte elegante la distinguían sino una inteligencia vivaz, la cual la había mantenido fresca y viva ante los desasosiegos que había enfrentado toda su vida. Su presencia era fundamental, no sólo por el acento afrancesado que le ponía a todo sino por su buen tino para el manejo de las relaciones diplomáticas y sociales, incluso en las espinosas condiciones que le tocaba vivir.

"Fue Elisa Lynch la introductora del champagne y licores, como el Tokay; el empleo complicado de la vajilla y los cubiertos diversos de los banquetes, de la mantelería de damasco y las flores en la mesa."[72]

Conforme fue creciendo su poder sociocultural por medio de la adquisición y provisión de bienes, y fallecido López padre, Lynch comenzó a ser mejor tolerada en los círculos de la elite asuncena, y de la familia López, ejemplo de eso fue la solicitud de comprar un kilt para el primogénito de Francisco Solano, que debía ser al estilo de la familia real británica, el socio de Elisa, el Dr. Stewart escribió a su hermano:

"la dama del presidente (doña Juana) y la dama del general, Elisa Lynch, me han remitido el pedido y muestras adjuntos, con la solicitud de que yo los reenvíe… no es necesario considerar los gastos"[73]

....

70 Szarán, Luis, "Historia de la música", en Telesca, Ignacio, *Historia del Paraguay,* Editorial Taurus, 2020, 614-615.

71 El Semanario, diciembre, Asunción, 1863.

72 Plá, Josefina. *Los británicos en el Paraguay*, 35.

73 Correspondencia de los hermanos Stewart, citada en Lillis, Michael y Ronan Fanning, Calumnia. *La historia de Elisa Lynch y la Guerra de la Triple Alianza*, Taurus, Asunción, 2010, 108.

Conclusión

Tres puntos centran la conclusión del presente artículo. En primer lugar, no cabe duda de que Madame Lynch constituye un icono central dentro de la historia nacional, en tanto sujeto protagonista de diversas acciones a nivel político, económico y social. Lejos de limitarse a ser un complemento de la figura de López, Lynch se alza como figura con autonomía, poco comprendida por una sociedad conservadora donde el poder estatal y la participación política estaban vedados a gran parte de la población.

Por otra parte, aún en la contemporaneidad es difícil desentenderse de relatos anquilosados que buscan colocar a Lynch en el lugar de "sombra" del Mariscal, o peor aún, vilipendiar su figura. Sea por la maximización de una aparente maldad impuesta a su figura, o por la invisibilidad manifiesta en las fuentes primarias, Lynch encarna un punto en común con varias otras mujeres de la élite paraguaya: la misma se torna objetos de estudio difuso o inaprensible para la historia contemporánea.

Por último, cabe mencionar que la irlandesa no solo dejó una impronta estética en la joven república a partir de sus iniciativas personales, sea a través de los encuentros sociales que eran organizados por su autoría, sea por su vínculo estratégico con las *kygua vera*, o por su labor comercial que introdujo objetos de consumo de la Europa occidental en Asunción. Ella misma se tornó, tiempo después, campo de análisis para el ejercicio artístico, sea dentro de la literatura, las artes escénicas o la música, siendo la recreación de su figura un ejercicio vigente hasta hoy.

VISIONES EN TORNO A
LA CONTEMPORANEIDAD.
ARTES VISUALES E INTERCAMBIOS
CULTURALES

La imaginería argentina y el homenaje al centenario de su independencia en el Parque del Pasatiempo de Betanzos, A Coruña

Adrián Feijoo Sánchez
Universidad de Santiago de Compostela

Introducción: La Argentina imaginada de García Naveira

Impulsado por un rico emigrante retornado (*indiano*) de la Argentina llamado Juan García Naveira, el Parque del Pasatiempo de Betanzos es un espacio singular. En él se juntaron una concepción como punto de recreo, siguiendo modelos contemplados durante sus viajes por Europa y América, con una función didáctica, de museo al aire libre, de enciclopedia de cemento disponible para alimentar la formación del visitante. Así mismo, es un punto de posibles significados poliédricos, con variadas simbologías y referencias (entre otras cosas, a la experiencia migratoria), lo que lo acerca a espacios como la Quinta da Regaleira de Sintra (Portugal) o al Parque Güell de Barcelona.

Porque, aunque muchos de los mensajes tras las iconografías del Parque son controvertidos y están poco claros, la apelación a Argentina constituye uno de los ejes temáticos más reconocibles, a través de tanto referencias de naturaleza más hipotética o anecdótica como mediante todo un conjunto, el del entrepiso del primer nivel, con los escudos del país y los bustos de los presidentes. Delfín Mariño, quien posee una amplia bibliografía al respecto, escribe: *"Se puede calificar a Betanzos como una de las poblaciones más argentinizadas de Galicia y su mayor símbolo es el Pasatiempo. La presencia de símbolos de este país en el Parque lo convierten en uno de los ejes temáticos del mismo*[1]*."*

1 Villasol, Carmen L. "Dos sueños de piedra: A Quinta da Regaleira y el Parque del Pasatiempo", *Anuario Brigantino*, 24, 2001, 445.

Argentina fue el destino predilecto de los emigrantes del pueblo entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. El volumen fue tal, que en 1905 se fundó en Buenos Aires la sociedad "Hijos de Betanzos", que editaría entre 1910 y 1911 su propia publicación, *Las Mariñas*. La sociedad se constituiría como ("Centro Betanzos") tras la guerra civil, luego de fusionarse con otras entidades. También sacarían una publicación semanal entre 1931 y 1985, *Betanzos*, el portavoz de la colonia brigantina en la capital argentina[23].

Por eso, este texto busca explorar cómo esas estrechas relaciones fueron plasmadas también en referencias visuales del Parque, una oportunidad para apreciar de manera distinta el intercambio cultural entre dos realidades transoceánicas y el cómo los procesos migratorios estimularon el imaginario de una Galicia que entraba en la contemporaneidad.

Tras esta introducción, nos dirigiremos hacia una breve biografía de los hermanos García Naveira, centrándonos en su experiencia emigrante y en sus fundaciones filantrópicas y obras en Betanzos, tras su vuelta ya como indianos de fortuna. A continuación, se dedicará un espacio a hablar del Parque en sí, tanto de la zona ajardinada como de la monumental, la que ha llegado a nuestros días. Se seguirá con las referencias a Argentina en el Pasatiempo, dividiéndolas entre las directas, las hipotéticas o controversiales y finalmente, a otras menciones a América que hay en este espacio.

Los hermanos García Naveira. Emigrantes, indianos, filántropos

Juan García Naveira nació en 1849 en el seno de una humilde familia de labriegos del barrio de la Ribera, en Betanzos. Sabemos que acudió poco a la escuela pública y que trabajó desde joven en la agricultura, en fincas familiares, tras la muerte de su padre. La mala situación económica le empujó a tomar la decisión de emigrar, hecho que tradicionalmente se ha situado en 1869, a sus veinte años[4], si bien esta datación y la del viaje de su hermano Jesús han sido revisadas en estudios más recientes[5].

Juan y Jesús emigraron a Argentina, la dirección mayoritaria de los

2 Torres Regueira, Xesús. "A emigración betanceira a América a través dos expedientes do Arquivo Municipal (1865-1907)", *Anuario Brigantino*, 35, 2012, 192-193.

3 "Hemeroteca Virtual de Betanzos", http://hemeroteca.betanzos.net/ (Consultado 04/12/2020).

4 Cabano Vázquez, Ignacio, Pato Iglesias, Mª Luz y Sousa Jiménez, Xosé, *"El Pasatiempo". O capricho dun indiano*, Edicións do Castro, Sada, 1992, 17.

5 Torres Regueira, Xesús. "A emigración betanceira a América a través dos expedientes do Arquivo Municipal (1865-1907, 194.

emigrantes brigantinos entre 1865 y 1907. De 517 expedientes analizados, 300 tenían como destino la "República de Buenos Aires", la "Provincia de Buenos Aires" o la República Argentina. Esta emigración era mayoritariamente masculina, aunque el porcentaje de mujeres también era elevado. La media de edad general era de 17'1 años, 15'5 para varones (emigraban cuando terminaban la escolarización a los 14-15 años) y 19`4 para las mujeres[6]. Por tanto, el perfil común del emigrante betanceiro en el que se integraba Juan García Naveira, era el de joven y varón. Sabemos que las condiciones del viaje no fueron agradables, plasmando estas experiencias en misivas a diferentes familiares[7].

Las pocas veces que se declaraba la profesión en el expediente, era común mencionar que se emigraba "para dedicarse al comercio"[8]. No se ha conservado el expediente de García Naveira, pero ateniéndonos a la historiografía local, parece que él y su hermano se dedicaron a diversas actividades comerciales. Realmente sabemos poco de su etapa en Argentina: cuatro años después de su llegada fundan una firma, "García Hermanos y Compañía", que pasaría a consolidarse al año siguiente como la casa importadora "Sangrador y García", recibiendo nuevos socios a medida que crecía. Sus negocios estuvieron vinculados en un inicio al transporte de víveres y mercancías al interior de la provincia de Buenos Aires, así como al suministro de productos (herramientas, textiles) para los almacenes de los colonos argentinos. Algunas investigaciones los vincularon también a negocios de tiendas y comercios por departamentos, o a la compraventa y especulación de terrenos, esto último más en discusión[9]. Su estancia en el país austral, aunque todavía algo desconocida, sin duda fue clave para explicar su riqueza.

Tras volver a España e instalarse temporalmente en A Coruña, Don Juan regresa a Betanzos en 1893 como un hombre rico, un "indiano" (de *las Indias*, América). Esa clase de figuras son un mito sociológico, la esperanza de fortuna al otro lado del océano, pero también fueron personajes muy reales que introdujeron nuevas ideas, cuyo apoyo económico tuvo un impacto mayúsculo en poblaciones como Ribadeo, Ortigueira, Carballiño, Viveiro o, por supuesto, Betanzos[10]. Los García Naveira no fueron los únicos indianos

6 Ibid., 188.

7 Arcay Barral, Ángel, Duo Suárez, Yosune, Souto Santé, Jose, *El Parque del Pasatiempo de Betanzos*, Autoedición, Galicia, 2020, 22.

8 Torres Regueira, Xesús. "A emigración betanceira a América a través dos expedientes do Arquivo Municipal (1865-1907, 189.

9 Arcay Barral, Ángel, Duo Suárez, Yosune, Souto Santé, Jose, *El Parque del Pasatiempo de Betanzos*, 22-24.

10 De la Fuente Marqués, Eduardo. "Os García Naveira. Dous paradigmas dun india-

relevantes, pudiendo citar nombres influyentes como Francisco Pérez Vázquez ("Pancho de Reádegos") en Vilamarín, Justo Taladrid Catá en Magazos, o Manuel Otero en Meaño. Fuera de Galicia, en Asturias (otra importante región emisora de emigrantes) destacaron los hermanos Cadierno en Allande y Venancio Díaz en el municipio de Ponga, entre otros[11].

Pese a que desde el siglo XIX ese estereotipo de exitoso americano tuvo su arraigo en Galicia, la realidad siempre era mucho más compleja. El emigrante José Pérez Morís, citado por Núñez Seixas (quien advierte de lo aproximativo y complicado de verificar que es su testimonio) relataba en 1879 que la mayoría de los emigrantes gallegos y asturianos que llegaban a las Antillas, analfabetos y con apenas una carta de recomendación, se pasaban hasta dos décadas de media trabajando más de quince horas al día tras un mostrador, como dependientes de algún comercio. De cada cien, sólo cuarenta sobrevivían al agotamiento o a las enfermedades y prosperaban lo suficiente para establecerse por su cuenta, y al menos la mitad podría acumular un pequeño capital[12]. Estas valoraciones se alejan del mito del indiano millonario, pero hay que encuadrarlas en su contexto socioeconómico, donde poseer un negocio propio era un rasgo de ascenso social, sobre todo partiendo de que los campesinos emigrantes muchas veces ni poseían la tierra que sus familias cultivaban[13].

Junto con su hermano, quien residía en Madrid pero que viajaba habitualmente a Galicia,[14] los García Naveira propiciaron una serie de fundaciones y proyectos para aliviar la precaria situación del pueblo, sobre todo en dos áreas: la educación primaria y la asistencia socio sanitaria de los ancianos[15]. De manera conjunta, financiaron la construcción de un lavadero público gratuito en el barrio de Las Cascas, en 1902, y un patronato benéfico-docente en 1908, la base para la construcción del Asilo y las Escuelas[16] [17]. Así mismo,

no", *Casa dos Espellos*, 1, 2018, 36.

11 Núñez Seixas, Xosé M. "Retornados e inadaptados: el "americano" gallego, entre mito y realidad (1880-1930)", *Revista de Indias*, no. 214, 1998, 578-579.

12 Íbid., 561.

13 Íbid., 562.

14 Rodríguez Crespo, Manuel, *Lucha y Generosidad de los Hermanos García Naveira*, Excmo. Ayuntamiento de Betanzos, Betanzos, 1983, 55.

15 Torres Regueira, Xesús. "A emigración betanceira a América a través dos expedientes do Arquivo Municipal (1865-1907)", 194.

16 De la Fuente García, Santiago. "Los Hermanos García Naveira y sus fundaciones", *Anuario Brigantino*, 22, 1999, 396.

17 Villasol, Carmen L. "Dos sueños de piedra: A Quinta da Regaleira y el Parque del Pasatiempo", *Anuario Brigantino*, 24, 2001, 436.

Don Juan por separado fundó otro lavadero público, un refugio para niñas discapacitadas y el Sanatorio de San Miguel[18]; Don Jesús, a su muerte en 1912 por un accidente de tráfico, dejó un legado que financiaría una nueva escuela municipal, la Casa del Pueblo y una cantidad de dinero para doscientas familias de Betanzos[19].

El Pasatiempo. De huerta a parque

De las construcciones sufragadas por don Juan, hay una que no es de naturaleza filantrópica, o no al menos en el mismo sentido asistencial de las antes mencionadas. Un espacio que sería conocido como el Parque del Pasatiempo (también llamado "la huerta de don Juan" por los brigantinos) cuya construcción se iniciaría en 1893 y continuaría durante las primeras décadas del siglo XX, con diferentes etapas de desarrollo y parálisis. De casi 90.000 metros cuadrados de extensión, se componía de dos partes principales: los jardines, situados en la parte llana y el Parque Enciclopédico, en la falda del monte, en una finca en la zona del Carregal[20].

Los jardines poseían unos 80.000 metros cuadrados. Además de las numerosas especies vegetales, había construcciones y elementos ornamentales como los leones que flanqueaban la entrada, actualmente en Covadonga, Asturias; la Casa Taquilla, donde se vendían postales que aún hoy nos dan pistas sobre cómo era el Parque a inicios de siglo; la Estatua de los hermanos García Naveira, situada en la actualidad en la plaza del mismo nombre en el centro del pueblo; la Avenida de los Emperadores, con bustos de emperadores romanos; o el Estanque de los Papas, con efigies de los sumos pontífices[21].

El Parque "Enciclopédico" posee unos 8.000 metros cuadrados, distribuidos en cinco niveles de terrazas artificiales en el monte. En el primer nivel hay otros estanques de menor tamaño que el de los Papas, como el del Retiro (nombre que apelaba al famoso parque madrileño), además de grutas artificiales y conjuntos iconográficos. En los siguientes niveles hay miradores, explanadas, grutas con figuras de dinosaurios, relieves de gran tamaño con

18 De la Fuente García, Santiago. "Los Hermanos García Naveira y sus fundaciones", 428-431.

19 Torres Regueira, Xesús. "A emigración betanceira a América a través dos expedientes do Arquivo Municipal (1865-1907), 194.

20 Villasol, Carmen L. "Dos sueños de piedra: A Quinta da Regaleira y el Parque del Pasatiempo", 437.

21 De la Fuente García, Santiago. "Los Hermanos García Naveira y sus fundaciones", 419.

referencias a grandes construcciones (el canal de Panamá o la pirámide de Keops), la monumental escultura de un león[22] …

Siendo una obra muy costosa, cuya construcción requirió grandes sumas y esfuerzos (para preparar el terreno lleno de charcas, o la reconstrucción entera de la falda de un monte), sorprende que realmente no se sepa con seguridad con qué intención García Naveira llevó a cabo el proyecto del Pasatiempo, sin conocerse tampoco los planes de obra[23]. La gran incógnita que es el "por qué" del Pasatiempo sigue despertando diferentes interpretaciones. Durante mucho tiempo fue considerado por los privilegiados del pueblo como un "capricho" una obra ingenua, *kistch* y *naif* de un nuevo rico semianalfabeto, una horterada vulgar[24].

El artista Luis Seoane valoró el Parque como un espacio onírico y surrealista, intentando insertarlo en las vanguardias artísticas europeas del siglo XX[25]. Otros han visto semejanzas con los jardines europeos del momento, que habrían conocido a través de sus viajes[26]. También se ha hablado de que hay una autorepresentación de su aventura migratoria con tintes pedagógicos[27]; e investigaciones recientes han señalado interesantes relaciones de elementos del Parque con la simbología masónica[28]. Sea como fuere, la que está más clara es la intención didáctica y formativa, como un acceso directo a los diferentes conocimientos del mundo, disponibles para los brigantinos. Pero otros posibles mensajes e intenciones también están sobre la mesa.

Tras la Guerra Civil española (1936-39), el Parque vivió un proceso de abandono dilatado en el tiempo, acentuado por el vandalismo. Se derrumbaron algunas estructuras, como la Casa de los Espejos o la Casa Taquilla, y se perdieron numerosos ornamentos. En los años ochenta el ayuntamiento de Betanzos compró lo que quedaba del monumento y llevó a cabo una polémica restauración mediante el trabajo de las escuelas-taller del pueblo.

22 Ibid.

23 Teijeiro Mosquera, Daniel Lucas. "A arte no Pasatempo de Betanzos. Un templete de catálogo", *Casa dos Espellos*, no. 1, 2018, 62.

24 Arcay Barral, Ángel. "Qué é o Parque do Pasatempo? Arte, capricho e iniciación", *Anuario Brigantino*, no. 42, 2019, 327.

25 Mariño Espiñeira, Delfín. "Juegos en el "PASATIEMPO" surrealista", *Anuario Brigantino*, no. 22, 1999, 1.

26 Varela Fernández, Ricardo. "Contexto e prexuízo no Parque do Pasatempo", *Casa dos Espellos*, no. 2, 2020, 146.

27 Mariño Espiñeira, Delfín. "Introducción a la narrativa del 'PASATIEMPO'", 427.

28 Ver en Arcay Barral, Ángel, *O Parque do Pasatempo de Betanzos. Narrativas para comprender un patrimonio profano*, Instituto de Estudios Masónicos de Galicia, España, 2018; y Arcay Barral, Ángel. "Qué é o Parque do Pasatempo? Arte, capricho e iniciación", *Anuario Brigantino*, no. 42, 2019, 319-368.

Actualmente sólo se conserva el Parque del Pasatiempo "enciclopédico" o "histórico" (8.000 metros cuadrados de los casi 90.000 originales), además de algunos elementos aislados. Donde se hallaban los estanques y jardines perdidos hoy en día hay solares y edificaciones de diversa índole, como una guardería o el estadio de fútbol municipal.

Resultados y discusión: Referencias a Argentina en el Parque del Pasatiempo

- Referencias directas. Muro Homenaje a Argentina, escenas de "Martín Fierro", Pirámide de Mayo, escudos de las provincias argentinas, bustos de los presidentes, Cronómetro Escasany, escudos de Argentina y Buenos Aires, piedra de Tandil.

El 30 de agosto de 1910, los hermanos García Naveira celebraron en el Parque del Pasatiempo *"una fiesta típica de las Pampas Argentinas"*, en la que recibieron a varias amistades desplazadas desde A Coruña con un asado al estilo de su país de adopción (en el año del centenario de su independencia)[29]. Tiempo después, se inaugurará en el primer nivel del Parque todo un conjunto simbólico dedicado a Argentina, rico en referencias y en elementos a tratar (**Fig. 1**).

En los extremos derecho e izquierdo hay dos escenas en relieve, una pareja que apela a las obras de José Hernández "El Gaucho Martín Fierro" (de 1872) (**Fig. 2**) y "La vuelta de Martín Fierro" (1879), respectivamente. En el lado norte hay un grupo de cuatro gauchos (habitantes semi nómadas de las llanuras en varios países sudamericanos, principalmente Argentina) descansando en la hierba, con sus ropas características, mientras un quinto aviva el fuego donde se está asando un costillar y calentándose una pava para el mate. En el lado sur la escena está peor conservada y es menos reconocible, mostrando una figura femenina se sitúa junto a una especie de cercado, donde cuelgan pieles o ropa. Al fondo del paisaje hay lo que parece ser una cabaña o cobertizo[30]. La primera escena ha sido denominada como "La carretera acampada" y la segunda como "El adiós del Gaúcho[31][32]." A la obra

....

29 *La Voz de Galicia*, La Coruña, 30 de agosto 1910, 1.

30 Arcay Barral, Ángel, Duo Suárez, Yosune, Souto Santé, Jose, *El Parque del Pasatiempo de Betanzos*, 402-403.

31 Arcay Barral, Ángel. "Qué é o Parque do Pasatempo? Arte, capricho e iniciación", 352.

32 Cabano Vázquez, Ignacio, Pato Iglesias, Mª Luz y Sousa Jiménez, Xosé, *"El Pasatiempo". O capricho dun indiano*, 50.

de Hernández se la considera como el gran poema argentino, alcanzando las dos partes de "Martín Fierro" la categoría de libros nacionales[33].

Al lado de la escena de "La carretera acampada", al inicio del muro por el norte, hay un medio relieve con apariencia de obelisco, que algunos hasta tiempos recientes todavía lo asociaban al que conmemora la primera fundación de Buenos Aires, en la Plaza de la República de la capital del Plata. En realidad, es una réplica de la "Pirámide de Mayo", uno de los primeros monumentos que conmemoraron la Revolución de Mayo de 1810, levantado apenas un año después[34]. La parte del Pasatiempo donde está situado ya estaba terminada pasada la primera década del siglo XX, por tanto, es poco probable que homenajease al Obelisco bonaerense, edificado en 1936[35].

La "pirámide" se levanta sobre un pedestal con la sección cuadrada. En sus caras trapezoidales son visibles diferentes símbolos argentinos, como la corona de laurel y el sol naciente con sus rayos extendidos, así como dos escudos del país. La réplica se corona con un piramidión o remate en forma piramidal: en el monumento real hay también una figura femenina, alegoría de la libertad, que en su contraparte del Pasatiempo no está presente[36].

En el espacio entre las escenas del Gaúcho hay una arcada ciega en cuyos huecos se han colocado los escudos de las trece provincias[37]. Buenos Aires, que se convertiría en una entidad independiente tras negarse a refrendar la Constitución, se incorporaría de manera definitiva a la nación argentina entre 1859 y 1861, por lo que su escudo también aparece. En las uniones entre arcos hay letreros ovalados, con laureles y soles nacientes, con los nombres del resto de provincias y sus capitales[38], además de figuras de águilas con las

....

33 José Hernández (1834-1886) fue el autor de las obras más representativas de la "literatura gauchesca", surgida en el siglo XIX y centrada en este grupo humano habitante de las llanuras en diferentes países sudamericanos, como Uruguay, el sur de Chile o la región rioplatense de la Argentina. Otros autores importantes fueron Bartolomé Hidalgo, Estanislao del Campo, José Hernández o Hilario Ascasubi. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, "Catálogo de Literatura Gauchesca" http://www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_gauchesca/catalogo_titulos/?autor=&paginaUsuario=2&numresult=10&vista=reducida&q=&orden=obra&paginaNavegacion=2 (Consultado el 16/08/2021).

34 "Pirámide de Mayo", https://turismo.buenosaires.gob.ar/es/atractivo/pir%C3%A1mide-de-mayo (Consultado el 04/12/2020)

35 Cabano Vázquez, Ignacio, Pato Iglesias, Mª Luz y Sousa Jiménez, Xosé, *"El Pasatiempo". O capricho dun indiano*, 50.

36 Arcay Barral, Ángel, Duo Suárez, Yosune, Souto Santé, Jose, *El Parque del Pasatiempo de Betanzos*, 404.

37 La Rioja, San Luis, San Juan, Mendoza, Corrientes, Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca, Santiago del Estero.

38 Los Andes, Misiones, Formosa, Chaco, La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego.

alas extendidas. En el friso superior a los arcos había bustos de los primeros doce presidentes de la República Argentina tras la incorporación de Buenos Aires, con carteles con su nombre y año de llegada a la presidencia, que son de las pocas evidencias que han sobrevivido al paso del tiempo.[39]

La lista empieza con Santiago Derqui (1860), el primero de la Argentina unificada. Le siguen Bartolomé Mitre (1863), Domingo F. Sarmiento (1868), Nicolás Avellaneda (1874), Julio Roca (1880), Miguel Juárez (1886), Carlos Pellegrini (1890), Luis Sáez Peña (1892), José E. Uriburo (1895), Manuel Quintana (1904, 1906), José Figueroa (1906) y Roque Sáenz Peña (1910, 1914). Es una lista extraña, porque parece no contar con algunos de los presidentes surgidos tras dimisiones o fallecimientos, como Juan Esteban Pedernera, vicepresidente de Derqui que tomó el cargo tras su renuncia en 1861. Sin embargo, sí que figuran Carlos Pellegrini, José Evaristo Uriburu y José Figueroa, que llegaron al poder en circunstancias parecidas[40].

En el lado sur, al lado de la escena de Martín Fierro, se halla uno de los conjuntos de relieves más conocido del Parque: el muro de "Las horas del mundo", un grupo de cuarenta y una esferas de relojes de cemento que marcan la hora en diferentes lugares del mundo, desde Jerusalén a Varsovia, de Tokio a Nueva York[41]. Esto tenía un potencial pedagógico, ya que mostraba las divergencias horarias entre países, aunque las del muro no coinciden con los actuales husos.

La esfera más grande, que ocupa un espacio central en la composición, es precisamente la de Buenos Aires, en la que se puede leer la inscripción *"Cronómetro Escasany"* (**Fig. 3**). Se referenciaba así a una célebre casa comercial de la ciudad, joyería y relojería que además poseía escaparates decorados de manera parecida a esta pared, con relojes mostrando las diferencias horarias.[42] Todavía hoy se pueden encontrar relojes Escasany por Internet. Don Juan, habiendo residido en la capital de La Plata, sabría de la existencia de esta tienda, incluyéndola como guiño a su etapa bonaerense. Otra posible inspiración podría haber sido una ilustración publicada en la revista "Vida Gallega", en la que se aprecia un grupo de esferas de relojes donde una de

39 Arcay Barral, Ángel. "Qué é o Parque do Pasatempo? Arte, capricho e iniciación", 351-352.

40 Museo de Casa Rosada, "Galería de presidentes" https://www.casarosada.gob.ar/nuestro-pais/galeria-de-presidentes (Consultado el 04/12/2020).

41 Hay once localizaciones de América mencionadas: San Francisco, Nueva York, Washington, Chicago, Filadelfia, La Habana, México, Río de Janeiro, Buenos Aires, Santiago y "Quebec" (que es una región, no una ciudad).

42 Arcay Barral, Ángel. "Qué é o Parque do Pasatempo? Arte, capricho e iniciación", 352.

ellas, de mayor tamaño, ocupa un espacio central[43].

En el nivel superior, por encima del muro de azulejos, hay dos estatuas llamadas "de la Patria" y "de la República" por diversos estudiosos del Parque. Nos centraremos en ellas después, en las referencias hipotéticas; pero en sus respectivos pedestales tenemos dos escudos. En el primero, bajo la estatua "de la Patria", aparecen los dos barcos que simbolizan las dos fundaciones de la ciudad de Buenos Aires; la de Pedro de Mendoza en 1536 y la de Juan de Garay en 1580[44]. Faltarían el ancla con la uña fuera del agua (una alusión a su condición de puerto) y la paloma radiante, si bien se aprecian unos rayos de luz donde podría haber estado el segundo elemento. Alrededor del escudo hay una orla, en la que se puede leer el texto "ESCUDO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES" (**Fig. 4**).

El segundo, en el pedestal de la estatua "de la República", apela inequívocamente a Argentina, pero da lugar a confusión. Esto es porque los escudos de la provincia de Buenos Aires y de la República Argentina son prácticamente iguales: el óvalo con la parte superior azul celeste y blanco en la inferior, los dos antebrazos estrechándose las manos, la pica vertical con el gorro frigio, la láurea envolviendo el óvalo o el Sol Naciente. A mayores, no hay un texto como el del escudo de la ciudad que nos pueda aclarar lo que la iconografía dificulta. Dado que los rayos de sol son rectos, podríamos suponer que es el escudo de la Provincia de Buenos Aires, ya que los del escudo nacional no lo son, pero eso tampoco garantiza del todo esa asociación. Esta duda permanece, aunque tradicionalmente se ha atribuido al escudo de la República Argentina. Existen otros escudos parecidos, más pequeños, que se localizan en diferentes zonas del Parque, como los de la base de la Pirámide de Mayo en el muro homenaje a Argentina, o el del nicho izquierdo del muro de contención colindante al camino del Carregal.

En el nicho derecho de este muro hallamos otra referencia directa al país sudamericano, aunque alejada de la heráldica. Había una imagen de la piedra movediza de Tandil (**Fig. 5**), una piedra de trescientas toneladas que se mantenía en equilibrio al borde de un cerro desde su descubrimiento en 1833 en la ciudad de Tandil, en la provincia de Buenos Aires. Si la relacionamos con otras imágenes del nicho (la torre de Pisa y el primer traqueteante, inestable ferrocarril), vemos un conjunto asociado a la idea de equilibrio con claros tintes irónicos, transmitiendo así algo del sentido del humor del indiano[45].

43 Arcay Barral, Ángel, Duo Suárez, Yosune, Souto Santé, Jose, *El Parque del Pasatiempo de Betanzos*, 401.

44 "Símbolos de la ciudad" https://www.buenosaires.gob.ar/laciudad/simbolos-de-la-ciudad (Consultado el 04/12/2020).

45 Cabano Vázquez, Ignacio, Pato Iglesias, Mª Luz, Sousa Jiménez, Xosé, *"El Pasatiem-*

La piedra movediza se caería finalmente en 1912, pudiéndose contemplar los tres pedazos de roca al pie de la ladera, además de la réplica inaugurada en 2007, en el mismo borde.[46]

- Referencias hipotéticas. Estatuas de la Patria y de la República.

Volvamos al segundo nivel; recordamos que en los pedestales con los escudos asociados a Buenos Aires y Argentina había dos estatuas, dos figuras femeninas que en la bibliografía se denominan, muchas veces indistintamente, "de la Patria" y "de la República." La cuestión es preguntarse a qué patria y a qué república hacen referencia. No contamos con demasiados datos sobre estas figuras: su composición parece hormigón, pero ante la imposibilidad de hacer catas o de que su interior no esté al descubierto, desconocemos la técnica, al igual que con otras muchas estatuas del Parque.[47] Aunque estudios han apuntado que algunas de ellas estarían relacionadas con catálogos franceses de fundición artística, las dos de nuestro interés se encuentran entre las que dichas relaciones son más hipotéticas que otra cosa, pese a su parecido con los modelos[48].

En cuanto a los significados, la confusión es todavía mayor. Pero entrando en el terreno de la duda razonable, la llamada "Estatua de la República" posee algunos detalles interesantes. Es una figura femenina, en túnica, que porta una bandera y que, gracias a fotos de la época, sabemos que llevaba un gorro frigio. Estos elementos figuran en numerosas representaciones visuales de alegorías de la república; de la argentina, pero también de las de la 1ª y 2ª repúblicas españolas (parecidas a las *Mariannes* francesas o a la *Columbia* estadounidense). Viendo su cercanía con el escudo, quizá la república que referencia es la Argentina, o quizá no. Estaríamos entrando ya en el terreno de la especulación. Lo mismo sucedería con la estatua "de la Patria", donde una figura femenina alada, también con túnica, porta en su mano una antorcha; desconocemos si guarda alguna relación con el escudo de Buenos Aires de su pedestal. Ambas estatuas, o sólo una de ellas, podría ser una representación de ideales republicanos, liberales y progresistas asociados a García Naveira, una referencia a Argentina, u otros significados que alimentarían un debate

---

po". O capricho dun indiano, 43.

46 "La piedra movediza" http://www.tandil.com.ar/Turismo/5162/La-Piedra-Movediza.html (Consultado el 04/12/2020).

47 Souto Santé, José A. "Materiais empregados na construcción do Pasatempo", *Casa dos Espellos*, 2, 2019, 29.

48 Teijeiro Mosquera, Daniel Lucas. "A arte no Pasatempo de Betanzos (II): Entre as súas pezas e os catálogos franceses de fundición artística", *Casa dos Espellos*, no. 2, 2019, 112.

amplio y complicado.

- Otras referencias a América. Muro de la España Monárquica, relieve de la ejecución de Túpac-Amaru II.

En el muro norte del primer nivel, en la terraza inferior a la del muro de las horas y el de Argentina, encontramos un conjunto de relieves (**Fig. 6**) situados en torno al texto "ESPAÑA MONÁRQUICA Y SUS 18 HIJAS REPUBLICANAS", que le da el nombre. En el mismo hay una sucesión horizontal de diecinueve escudos iberoamericanos[49] y, encima del cartel, un escudo monárquico (con el Toisón de Oro) de España. Esta parte debió de realizarse entre 1903, año de la independencia de Panamá (país mencionado en el muro) y 1911, su primera mención en un poema publicado en *La Aspiración*[50]. Cabe destacar que hay una excolonia portuguesa, Brasil, junto a los dieciocho países que se independizaron de los territorios españoles en América, entre los cuales no está Puerto Rico (al ser un territorio bajo control estadounidense).

El Pasatiempo empezó a construirse en 1893. Cinco años después, España perdía sus últimas colonias americanas, Cuba y Puerto Rico, además del archipiélago de las Filipinas en el Pacífico, resultado en buena medida de una guerra con los Estados Unidos. ¿Qué motivó a Juan García Naveira a homenajear la independencia de esos territorios apenas unos años después del famoso "Desastre del 98"? El conjunto podría entenderse como un homenaje al sistema republicano de gobierno, siendo ésta una de las manifestaciones más evidentes de su pensamiento político, ya algunos autores lo consideran defensor[51] del republicanismo en esa época; aunque sabemos también que militó en el partido Unión Patriótica[52].

Debajo del cartel y los escudos se hallan unos siete relieves en formato de falso cuadro, como si de un museo se tratase, representando diferentes escenas. El contenido de estas es diverso y complicado, aunque se entiende que poseen una intención moralizante; uno muestra una escena de los cris-

49 República Argentina, Venezuela, Paraguay, Nicaragua, Ecuador, México, República Peruana, Guatemala, Cuba, El Salvador, República Dominicana, Brasil, República de Honduras, Colombia, Costa Rica, Bolivia, Panamá, Chile y Uruguay.

50 Arcay Barral, Ángel, Duo Suárez, Yosune, Souto Santé, Jose, *El Parque del Pasatiempo de Betanzos*, p. 339.

51 Cabano Vázquez, Ignacio, Pato Iglesias, Mª Luz y Sousa Jiménez, Xosé, *"El Pasatiempo". O capricho dun indiano*, 46.

52 Arcay Barral, Ángel, Duo Suárez, Yosune, Souto Santé, Jose, *El Parque del Pasatiempo de Betanzos*, 329.

tianos a punto de ser devorados por leones (denuncia de la brutalidad de los antiguos romanos) y en otro, titulado "La paz por el arbitraje", aparecen pequeños círculos con nombres de países unidos entre sí mediante tratados, referenciando la necesidad de la diplomacia para garantizar la paz mundial[53].

Uno de ellos trata el intento de ejecución del líder indígena Túpac-Amaru II, quien lideró una gran rebelión anticolonial en el Virreinato de Perú en el siglo XVIII. El relieve muestra cómo, tras su captura, los españoles intentaron descuartizarlo el 18 de mayo de 1781 atando sus extremidades a varios caballos (denunciando esta vez la brutalidad a la que podían llegar los cristianos, en relación con la escena de los leones). Esto fue un fracaso, siendo finalmente decapitado[54].

Conclusiones

Aunque parece que la referencia a la nación argentina y a su experiencia como emigrante es constante, hay que ser precavidos a la hora de analizar la iconografía del Parque del Pasatiempo, ya que Juan García Naveira no dejó ningún escrito, manifiesto o declaración en la que, con pelos y señales, aclarase todos los contenidos que quiso transmitir con las esculturas, los escudos, las construcciones o los muros decorados. Quizá una parte no desdeñable de lo escrito sobre las interpretaciones de las figuras del Parque sean más especulaciones precavidas que unas afirmaciones categóricas.

Lo que no es para nada una especulación es el lamentable estado actual del Parque enciclopédico. Desde que el ayuntamiento de Betanzos compró y restauró el conjunto entre finales de los ochenta e inicios de los noventa, ha habido dos importantes derrumbes de estructuras, uno en 2017 y otro en 2018. Esto tuvo una repercusión amplia entre la ciudadanía del pueblo, al tratarse de todo un símbolo del patrimonio e identidad locales. Se espera que su declaración como Bien de Interés Cultural (BIC) en 2020 pueda facilitar estas necesarias labores para garantizar que, más de un siglo después, los brigantinos y los visitantes sigan admirando el "capricho" de un indiano filántropo.

Agradecimientos a Ángel Arcay por su apoyo y ayuda; a Jose "Josiño" Souto, por proporcionarme las fotografías del Pasatiempo y autorizarme su reproducción en este artículo; y a los periodistas Susana Luaña y Xacobe Lamas por su ayuda en ciertas consultas hemerográficas.

53 Ibid., 345.

54 Ibid. 344.

Fotografías



Fig.1: *El muro de homenaje a Argentina en la actualidad.* Son visibles los diferentes elementos, como el muro de las Horas del Mundo, los escudos y carteles de las provincias argentinas y, al fondo, la réplica de la Pirámide de Mayo. Cortesía de Jose Souto.



Fig. 2: *Escena de "La carretera acampada".* Está basada en el libro "El Gaúcho Martín Fierro" del argentino José Hernández. Cortesía de Jose Souto.



Fig. 3: *Esfera del reloj con la hora de Buenos Aires.* Detalle del muro de las Horas. Se puede apreciar la inscripción de "Cronómetro Escasany". Cortesía de Jose Souto.



Fig. 4: *Escudo de la ciudad de Buenos Aires.* Son visibles algunos de sus elementos definitorios, como los rayos del Espíritu Santo (en forma de paloma, no conservado) y los dos barcos que conmemoran las dos fundaciones de la urbe. Está situado bajo la estatua llamada "de la Patria". Cortesía de Jose Souto.



Fig. 5: *Piedra de Tandil*. En la parte inferior hay un texto que reza: "PIEDRA MOVEDIZA DEL TANDIL". En la parte superior se aprecia un pequeño escudo de Betanzos. Cortesía de Jose Souto.



Fig. 6: *Muro de la España Monárquica en una postal de inicios del siglo XX* (posterior a 1918). Son perfectamente apreciables elementos como el escudo de España en la parte superior; el cartel de "ESPAÑA MONÁRQUICA Y SUS 18 HIJAS REPUBLICANAS"; los escudos de los países iberoamericanos; algunos de los relieves "cuadros" del conjunto; y la fuente de la Agricultura, parcialmente conservada en la actualidad. Cortesía de Jose Souto.

El Expresionismo Pop al rescate de una iconografía barroca: el mural de Santa Rosa de Lima, de Eugenio Chicano (Málaga)

Javier González Torres
Fundación Victoria – Universidad de Málaga

En una entrevista publicada hace unos años, Eugenio Chicano (Málaga, 1935-2019) definía el sentido y la significación que para él adquiere el oficio de pintor: "*Cada obra es empezar otra vez con la composición, el colorido, la perspectiva, los matices, el trazo. Eso es la historia del arte, que nace todos los días de una tela blanca*"[1]. Este ejercicio reflexivo no es, en absoluto, baladí. El reconocimiento implícito a que todo proceso creativo supone un volver a empezar constituye un punto de partida que va más allá de una actitud; la sinceridad de estas palabras encierra una clave interpretativa mayor: son el punto de arranque para todo proyecto, el germen basal de una futura obra que partirá desde la adopción, la reinterpretación y la regeneración contextual de fórmulas anteriores.

No en vano, la práctica artística deviene de la interpretación particular del 'hacer' que, de por sí, constituye el sustrato fundamental de toda creación. Al emprender cada proyecto, justo en ese preciso momento que transcurre entre la aceptación del encargo y la primera toma de decisiones, resulta clave adoptar una visión de conjunto de qué se quiere hacer, qué se ha hecho anteriormente, cómo desarrollarlo y qué matices son los más adecuados para argumentar en ellos ideas concretas. Hay en todo este proceder una base autorreferencial, absolutamente personal. La vida de las personas y el desarrollo del arte guardan estrechas relaciones, entre otras cuestiones, por convertirse habitualmente en una serie de 'inicios' constantes. Reconstruir la propia existencia adquiere así el rango de necesidad vital y estética; máxime cuando esa misma vida obliga a las personas a tomar decisiones clave para su devenir,

1 *Málaga Hoy,* Málaga, 01 Ago. 2018. https://www.malagahoy.es/entrevistas/arte-nace-dias-tela-blanca_0_1268873556.html (consultado el 22/12/2020)

superando adversidades y encarando de la mejor manera posible retos futuros. El propio Chicano, en su extensa trayectoria artística, es un ejemplo significativo de la coherencia humana y procedimental que ilustra estas ideas: el ir y venir constante, la revisión de lo experimentado en épocas anteriores, la adaptación a los tiempos y la búsqueda de cuestiones claves que sirvan de pretexto para verter sobre ellas nuevos y variados matices.

Ese ejercicio de resituación inicial es innato también a la curiosidad y al respeto con que suele abordarse todo encargo; en ese sentido, Chicano vuelve a ser otro paradigma de congruencia. No en vano, una de las inmutables inspiraciones más repetidas a lo largo de los tiempos en todo proceso creativo ha sido precisamente esa: la de ejercer una primera mirada hacia el pasado para adoptar, a su vez, un reposicionamiento propio que sirva de sustento para la reflexión. A pesar de las distancias que marcan los siglos, las vías expresivas utilizadas o las implicaciones simbólicas de cada época, el desafío consiste en seguir provocando 'encuentros' capaces de unir temas, constantes, artistas, significados o ideas a lo largo de la historia. Y, en ese proceso, también resulta importante el sentido dado a la 'relectura', en tanto en cuanto conlleva cierta intención de buscar la trascendencia, de aportar cuestiones novedosas que se alejen -por su contundencia técnico-formal, estética o, incluso, intelectual- del servilismo, de la manida reiteración o de lo anecdótico, entre otras simplezas.

Esa continuidad entre el pasado y el presente, nada forzada, es característica en la trayectoria de este pintor. En ello tiene que ver, también, su talante intuitivo y su fina sensibilidad hacia el arte. Un equilibrio conceptual que logra al aunar en sus obras una actitud enérgica y entusiasta de respeto por quienes –como él– también dedicaron esfuerzos a la creación plástica[2]. Se trata de una retroacción intelectual en la que fórmulas anteriores se estudian y sintetizan para actualizarse y aplicarse en contextos y ambientes bien distintos a los que se originaron. En esa continuidad se aplica Chicano en gran medida, buscando que sus creaciones mantengan la vigencia de antaño, aunque, eso sí, rezuman una frescura de matices, grafías y formas que las convierten en actuales.

En esta voluntad dialógica, visible a partir de múltiples puntos de vista, el artista precisa de la aplicación de estudiados recursos mnemotécnicos que pongan el acento en elementos narrativos de la pintura, en su carácter y género concretos. El resultado final amplifica así el objetivo mismo del arte hacia variantes propias del terreno de la didáctica experiencial en el que la visión particular del creador, individualizada, convida a quien se acerca hasta ella a

2 Carmona Mato, Eugenio, "Eugenio Chicano. Pinturas, 1967-1997", en *Eugenio Chicano. Pinturas 1967-1997*, Universidad, Málaga, 1997, 25.

reflexionar sobre el sentido, significado y trascendencia de lo representado. Una transmisión que destaca por su claridad al quedar desprovista de artificios que desvirtúen el significado de conjunto y que es fruto, a su vez, de una apuesta por lo real, tangible, comprobable o verosímil.

En efecto, ese latino *hic et nunc* se convierte en una de las señas identitarias de la plástica de Chicano[3], evolucionando y modelándose a lo largo de las distintas etapas de su trayectoria vital. De esta forma, la regeneración y reinvención de la pintura cobra una especial validez, interpretada siempre desde la óptica de quien entiende justamente que es esa la vía expresiva más adecuada para cuestionar la existencia de una imagen única, inmarcesible y canónica, habituada a algún tema concreto. Esa significativa vuelta de tuerca permite su evolución hacia derivaciones mucho más novedosas, desposeídas de su primitiva aura, pero ancladas a una esencia conceptual nítida en donde el atractivo visual o el efecto compositivo logran convertirse en reclamos que permiten accionar una nueva mirada.

Y son todas estas indagaciones las que debieron llamar la atención de Antonio García Garrido (1931-), el arquitecto encargado de la construcción de la iglesia de santa Rosa de Lima, en Málaga. La amistad que surge entre ambos, en especial a partir del activismo que desarrollan en la constitución y puesta en marcha del Ateneo local, motiva al segundo a encargar al primero la decoración mural de la capilla mayor del nuevo templo. La obra arquitectónica y pictórica no puede, en absoluto, desligarse del proceso de urbanización que experimenta la zona en cuestión. No se trata únicamente de la pastilla de terreno sobre la que se alza el conjunto religioso, situada en el camino de Antequera, en un cruce de vías frente al Hospital comarcal Carlos de Haya, inaugurado una década antes; es preciso incidir que el proyecto, aunque es una actuación autónoma, supone un episodio más de la profunda transformación que experimenta toda el área geográfica circundante entre las décadas de 1950 y 1960.

Esta está conformada por una serie de huertas y tierras de siembra que aprovechan la humedad del terreno arcilloso y poroso para favorecer el cultivo de frutales, cereales y olivar. Los arroyos del Muerto, el Cuarto y Teatinos delimitan una amplia zona en la que, además, conviven diferentes asentamientos chabolísticos en contraste con solariegos chalés que, dispersos, se sitúan en línea al histórico vial de salida de la ciudad hacia el noroeste. La intención, por parte del Ministerio de Vivienda, de promover la concreción de núcleos periféricos que reestructuren de manera parcial entornos como

3 Sánchez López, Juan Antonio, "Visitaciones de Eugenio Chicano. La tradición pictórica del bodegón frente a Picasso y el cibersigno", en VV. AA., *Eugenio Chicano. Visitación al bodegón clásico. Homenaje a Picasso en su 125 aniversario*, Ayuntamiento, Málaga, 2006, 15-16.

este[4], tendrá como consecuencia directa la generación de nuevas centralidades que descongestionen un Centro urbano encajonado en el perímetro de la urbe histórica. Surge así, a partir de 1950, una primera fase regenerativa en la zona: la barriada de Carranque, compuesta por 2.000 viviendas en torno a una planimetría ortogonal, propia de la arquitectura autárquica; y, años más tarde, la reordenación territorial se completa en una segunda etapa con la construcción hacia el norte de una espaciosa Ciudad deportiva que irá ampliándose de forma paulatina[5].

Estas iniciativas, aunque auspiciadas por la oficialidad gubernamental, tienen un promotor fundamental: el obispo Ángel Herrera Oria. Su interés por llevar a cabo proyectos de transformación social que paliaran los graves déficits de habitabilidad, empleo y formación de la clase obrera –sin olvidar el componente evangelizador innato al oficio de pastor diocesano que desempeña[6]–, le lleva a buscar tanto las vías de financiación más adecuadas como los respaldos oficiales necesarios[7]. Y en ese impulso, propone continuar con el proceso de transformación del área descrita, actuando en dos espacios situados hacia el norte de esta: uno, a espaldas del entorno deportivo antes citado, conocido al menos desde principios del siglo XX como la hacienda de santa Rosa, que cuenta con una modesta capilla privada; y, el otro, en una parcela trapezoidal existente frente al complejo hospitalario. El cada vez mayor volumen de población que traslada su residencia hasta este entorno motiva al obispo a impulsar en ambos espacios la construcción de dos edificios claves: en el primero, un Instituto de Enseñanzas Medias, privado, capaz de albergar al alumnado que no tenía cabida en los otros dos Centros escolares públicos existentes en la ciudad[8]; y, en el segundo, un templo que posibilite la reunión de una feligresía en clara expansión y que mantenga como advocación prin-

4 No se trata de un plan único para el mismo, sino que se distribuye a lo largo de todo el perímetro del Centro histórico, sentando las bases para la configuración posterior de los barrios actuales de Ciudad Jardín o Arroyo de los Ángeles y contribuyendo, a su vez, a la reordenación de zonas específicas de La Tabacalera, El Palo, Haza Campillos, Sixto (en la Carretera de Cádiz), Portada Alta o Dos Hermanas, entre otras.

5 Jiménez Díaz, José Carlos, "El urbanismo de la autarquía en Málaga (1937-1959): el caso de la barriada de Carranque", *Baetica* 5, Universidad de Málaga, 1982, 59-100.

6 Una primera aproximación al estudio de tales propósitos la ofrece Sánchez Jiménez, José, *El cardenal Herrera Oria: pensamiento y acción social*, Encuentro, Madrid, 1986.

7 En el caso de la construcción de la barriada, es el propio prelado el que presenta los planos al papa Pío XII en una visita *ad limina* en Roma. Víd. *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*, marzo, 1952, 75-76.

8 Son los Institutos provinciales de Segunda Enseñanza 'Vicente Espinel' (popularmente conocido como 'Gaona', por situarse en la calle del mismo nombre, reaprovechando las instalaciones del antiguo convento de los filipenses) y 'Nuestra Señora de la Victoria' (también llamado 'Martiricos', al construirse en esta legendaria zona de la ciudad).

cipal la de la conocida santa limeña, respetando así la denominación popular con la que se conoce la zona[9].

En el solar que ocupa la hacienda –y que incluye la demolición de la capilla existente, desprovista de cualquier valor arquitectónico– se inician las obras del Centro educativo bajo proyecto de Eduardo Caballero Monrós; a la misma vez, la parroquia comenzará a alzarse siguiendo los planos firmados por Antonio García Garrido. En ambas empresas el obispo cuenta con la imprescindible colaboración del tercer párroco de santa Rosa, Jesús Sánchez Pérez; y este, a su vez, se sirve de un grupo de feligreses, bien relacionados, para conseguir dar forma a los dos proyectos a pesar de la carestía económica. Es esta concatenación de intereses –sociales, religiosos, educativos, urbanísticos, arquitectónicos y artísticos–, junto a la acción de los nombres citados, la que permite lograr las sinergias necesarias que confluyen en la creación de los dos nuevos edificios que otorgan a esta zona de un remozado y contemporáneo aspecto que dista, sobremanera, de la situación degradada en la que se encontraba en los primeros años de la postguerra.

El lugar: la Iglesia de santa Rosa y la recepción de la modernidad arquitectónica en Málaga

La construcción de este centro religioso diseñado por García Garrido debe ponerse en relación con el proceso de transculturación que desde mediados del siglo XX vive la arquitectura malagueña en particular y, la andaluza, en general. De igual manera, sirve de marco contextual inherente a la decoración mural de Eugenio Chicano. En esa correlación de elementos que supone el ejercicio constructivo y la reflexión pictórica convierten la concepción del templo y su ambientación interior en una unidad insoslayable, anclada a fundamentadas connotaciones de diversa genealogía.

La historiografía continua aún debatiéndose sobre el origen del singular arraigo que las tendencias más vanguardistas procedentes de Europa ejercieron sobre la arquitectura andaluza y que, a la postre, terminarían insertándose en la experimentación edificatoria con absoluta contundencia[10]. Una alianza

9 La constitución como parroquia es anterior, según recoge el decreto episcopal fechado el 25 de diciembre de 1951, creándose como feligresía autónoma de la de santo Domingo, a la que perteneció hasta entonces. Al constatarse las dimensiones reducidas de la capilla original, en los años siguientes se decide trasladar la sede parroquial hasta en dos ocasiones, haciendo uso de locales cercanos que se adaptan al culto.

10 Una referencia para el estudio de conjunto en la región es la aportada por Fernández-Baca Casares, Román y Pérez Escolano, Víctor (Coord.), *100 años de arquitectura en Andalucía: el registro andaluz de arquitectura contemporánea, 1900-2000*, Instituto Andaluz del Patrimonio

que, surgida entre soluciones novedosas y la perspicacia de los arquitectos en una región doblemente periférica –tanto de los núcleos oficiales del poder como de aquellos otros en los que se gestan los discursos modernizadores–, dará como resultado una cartografía de ejemplos en donde el componente social adquiere protagonismo a medida que la formación técnica, el intercambio de ideas y el estudio de cada caso se hace más palpable. A ello hay que añadir la presencia en territorio andaluz de destacados arquitectos de la España de la postguerra, lo cual supondría, además, el aliciente necesario para que las jóvenes generaciones encontraran el impulso necesario para lanzar proyectos experimentales en los que los aires de la modernidad no fuesen solo las notas marginales dentro de un diseño de conjunto, sino que, en puridad, constituyeran por sí mismo un lenguaje normalizado y un vehículo expresivo perceptible en toda actuación.

La creación en 1960 de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla –rompiendo con la entonces dicotomía existente entre Madrid y Barcelona– supone, de un lado, el soporte teórico a partir del cual promover sobre el alumnado determinadas inquietudes y, por otro, formar a este a partir de las herramientas básicas necesarias para formular cuantas soluciones pudieran satisfacer a las iniciativas promocionales y a los impulsos del sector de la construcción.

Tanto el ámbito público como el privado contribuyeron al establecimiento de altos niveles de impetración edificatoria, diversificándose la gestación de construcciones concretas con funciones igualmente variadas a la que contribuye un proceso general de migraciones desde áreas rurales a localidades de mayor trascendencia. En la provincia de Málaga, además, se viven en esos años un espectacular auge del turismo de masas que, con hondas repercusiones sobre el desarrollo económico, conlleva la concreción de un fenómeno particular de ordenación territorial definido acertadamente como el de 'la arquitectura del relax' surgido en torno a la carreta N-340, vía que une las localidades de la Costa del Sol por un eje litoral en paralelo al mar Mediterráneo[11].

Son esas las claves que, *grosso modo*, explican el *boom* constructivo que vive la capital y las localidades costeras más pobladas desde finales de la década de 1960. Y los encargados de dar forma a esas necesidades se hayan, en puridad, ante un significativo reto: el de la búsqueda de una identidad urbana que abandone las referencias al regionalismo popular y apueste, a través de la

Histórico, Sevilla, 2012.

11 Morales Folguera, José Miguel, *La arquitectura del ocio en la Costa del Sol*, Universidad, Málaga, 1982; y Ramírez, Juan Antonio y Santos, Diego, *El estilo del relax N-340. Málaga h. 1953-1965*, Colegio de Arquitectos, Málaga, 1987.

contemporaneidad, por hacer del cosmopolitismo inherente al espíritu social de la sociedad malagueña la bandera de su quehacer. Un proceso en el que se ven envueltos, sin quizá caer en las derivaciones que tiempo después tendrán muchos de estos proyectos, a pesar del escaso reconocimiento vivido en el momento de su concreción. Desde los primeros esbozos de edificaciones más canónicas –tanto en el uso de materiales como por su desarrollo tipológico– hasta otras apuestas mucho más avanzadas, rompedoras con la tradición e iniciadores de experiencias transgresoras, descuellan una serie de nombres propios que conforman la primera generación de jóvenes arquitectos.

Entre ellos, Antonio García Garrido[12]. Tras formarse en la Escuela de Arquitectura de Madrid en compañía de Rafael Moneo o Juan Daniel Fullaondo, entre otros significativos compañeros, retorna a su ciudad natal donde vive en primera persona esos años de extensa demanda. Las influencias recibidas durante sus estudios y el contacto indirecto con las principales tendencias que se desarrollan en Europa y EE. UU., lo convierten en un arquitecto analítico que busca en la utilización de elementos llamativos por su materia un sentido diferenciador. Así, sus propuestas quedarán invadidas por un aire de modernidad incontestable, descollando, además, por un amplio dominio del dibujo y la perspectiva.

Partiendo de este principio consigue desarrollar lenguajes distintos en función del encargo recibido, amoldándose a las necesidades de este a través de un ejercicio meditativo que enlaza con las tendencias arquitectónicas en boga en el panorama internacional y con las firmas más conocidas del Movimiento Moderno. El amplio elenco de construcciones que jalonan su carrera –no solo circunscrita a la provincia sino en otras localizaciones nacionales– le llevan incluso a participar de amplios debates formales, espaciales y funcionales, aportando su punto de vista personal a los mismos.

Todas estas cuestiones despuntan en la iglesia de santa Rosa de Lima. Definida en su conjunto sobre la base de un particular juego de volúmenes curvos y planos, la imagen del edificio queda marcada por su volumen exterior cuasi-escultórico que remata en altura con un tejado en diagonal, voladizo, que actúa de visera sobre la curva fachada principal. La evocación directa a obras de Frank Lloyd Wright o de Alvar Aalto deviene tanto del dinamismo compositivo como de la aplicación de texturas distintas proporcionadas por los materiales constructivos. De hecho, es justamente la significación de estos la que consigue otorgar una notable personalidad al diseño: la combinación de la mampostería perimetral –compuesta por pétreos sillares rugosos e irre-

12 Las referencias a su biografía y a su formación académica están extractadas de Boned Purkiss, Javier, *Málaga. El oficio de la arquitectura moderna, 1968-2010*, Geometría, Málaga, 2011.

gulares de distinto tamaño, dispuestos sin revoco–, con la linealidad de la contundente cubierta de tonalidades verdosas, entronca con la disposición de un particular vitral convexo. Rasgos que son una referencia inequívoca de la creativa mente de un autor que busca en la mezcolanza de elementos la recreación contemporánea del edificio sacro, convirtiendo la praxis arquitectónica en un ejercicio propio de su tiempo y abandonando la costumbre tradicional de repetir modelos arquetípicos. La innovación, por lo tanto, deviene de la fuerza expresionista del diseño, convertido en herramienta dramática argüida en libertad[13], siguiendo el proceder que tanto el arquitecto como otros compañeros de profesión desarrollan en otros proyectos. Al respecto, son evidentes las conexiones intencionales existentes con la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles (1957-1960), en Vitoria, realizada por José María García de Paredes –en colaboración con Javier Carvajal– y convertida en uno de los ejemplos más paradigmáticos de la arquitectura española de esa década gracias a su difusión en revistas especializadas[14].

En el interior, la ambientación queda dominada por el equilibrio cromático aportado por el ladrillo visto, la fotodóxica vidriera que recorre en alto el perímetro murario y los tonos terrosos de la estructura tubular de la techumbre –que reinterpreta bajo un prisma actual las tirantas mudéjares de un artesonado–. Pero lo más significativo de este espacio es la aportación de García Garrido al debate suscitado sobre la disposición del altar mayor con respecto a la colocación tradicional de los fieles, ahondando en la idea de un presbiterio ligeramente sobre elevado que actúa de *centrum* de las celebraciones y vertebrando en torno a este, radialmente, un área congregacional sin compartimentar [Fig. 1].

---

13 Méndez Baiges, Maite, "La arquitectura del sol. El Movimiento Moderno durante los años cincuenta y sesenta" en Méndez Baiges, Maite (ed.), *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga, 1900-2010*, Geometría, Málaga, 2012, 187-226.

14 Una aproximación a los principios constitutivos de la misma y su comparación con otras iglesias lo ofrece García de Paredes de Falla, Ángela, "La arquitectura de José M. García de Paredes, ideario de una obra", Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Universidad Politécnica de Madrid, 2015, 145-166. La conexión entre el autor estudiado y García Garrido pudo llevarse a efecto en Málaga, pues el primero estuvo trabajando en 1962 en la construcción del templo de Stella Maris, ubicado en la Alameda principal de la ciudad.

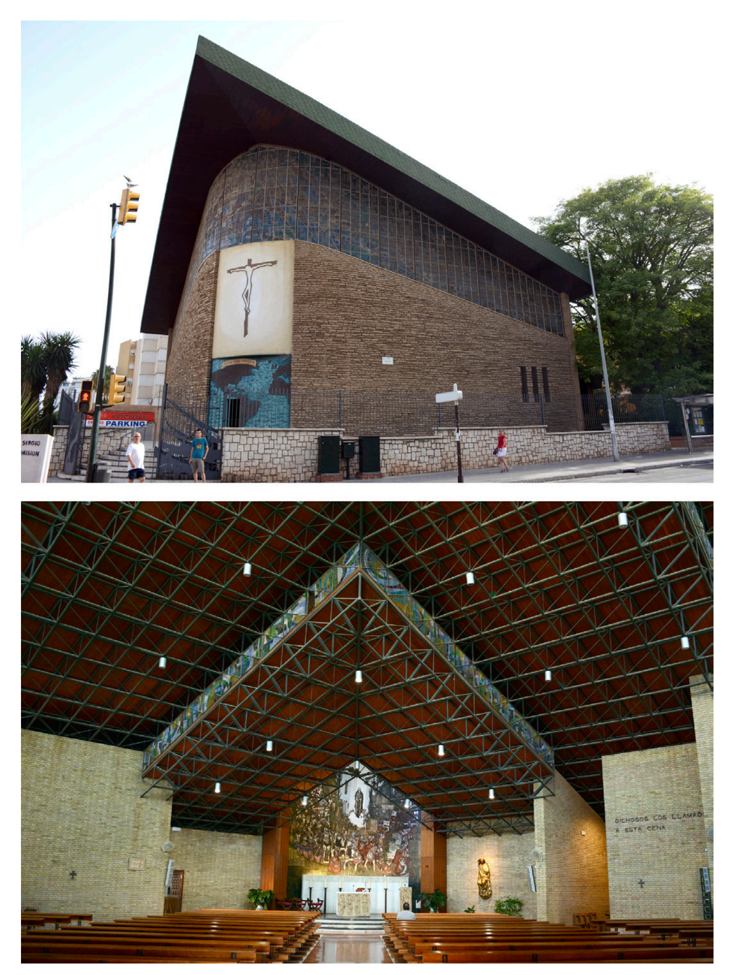


Fig. 1: *Aspecto exterior e interior de la iglesia de santa Rosa de Lima, Málaga*. Diseño de Antonio García Garrido, 1968. Fotografía: colección particular del autor.

La idea en sí no es novedosa. En España se plantea a partir de la modificación de la forma de las cabeceras, haciendo converger los muros perimetrales de la capilla mayor hacia la misma. Sobre este planteamiento trabaja desde la década de 1950 Miguel Fisac en la iglesia vallisoletana del Colegio Apostólico, así como Alejandro de Sota en el poblado sevillano de Esquivel o, José Luís Fernández del Amo, en el proyecto frustrado de Torres Salinas, en Toledo. En todo caso, el giro compositivo que conlleva la convergencia de los muros hacia el escenario se identifica –en su estructura– con el implementado a la misma vez en las salas de cine, rompiéndose de esta forma los esquemas más tradicionales en el ámbito de la arquitectura religiosa; el supuesto 'atrevimiento' queda a su vez respaldado por el aire renovador que

destila la Orden dominica, promotora del primero de los casos citados, y que acaba conformando un espíritu preconciliar donde el simbolismo litúrgico inherente a las celebraciones comunitarias se filtra, una vez más, a través de la práctica edificatoria.

El movimiento litúrgico que lo ampara se difunde por el continente europeo con la idea de renovar la rúbrica católica y servir de sustrato teórico para la celebración del Concilio Vaticano II (1962-1965). Y encuentra en el lenguaje moderno de la arquitectura sacra su medio más idóneo de expresión: la rigurosa geometría, el despojamiento ornamental o la contención expresiva son algunas de las pautas más comunes; a estas hay que añadir la dialéctica conceptual argumentada entre la curva y la recta, junto con la revalorización plástica de la luz, en un sentido contrario al formalismo lumínico que Le Corbusier hiciera en sus proyectos a través de voluminosas estructuras de hormigón. La disposición de la asamblea de fieles reunida en torno al altar siguiendo una organización radial –y no axial, como era usual–, supone el pretexto para la conveniente concreción de tres aspectos clave: la morfología, la luz y el color, puestos al servicio de un dinamismo espacial que permita al fiel concentrar su atención en la mesa eucarística, el punto focal al que confluye la diafanidad de la iglesia[15].

El proyecto de García Garrido queda marcado por las pautas descritas, sumándose a ese debate renovador a través de un diseño arquitectónico que integra soluciones, materiales y espacialidades distintas puestas al servicio de la liturgia. Se suma así a la búsqueda de una esencialidad perdida, a la reducción al mínimo de los elementos simbólicos que configuran el espacio sacro y a la generación de una ambientación mística, necesaria para las celebraciones del Oficio divino. Una apuesta que hasta entonces había sido poco trabajada en Málaga, convirtiéndose desde entonces la ciudad en un escenario más para la experimentación de la arquitectura religiosa en España.

El artista y el proyecto: Rosa de Lima, de santa barroca a icono pop

La pureza en las formas y la esencialidad espacial son las pautas que otorgan sentido al interior de la iglesia de García Garrido; una arquitectura como esta, puesta al servicio de la liturgia[16], requiere a su vez de la integra-

15 Véase al respecto Fernández Cobián, Esteban, *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, Universidad, La Coruña, 2000.

16 Esta definición sobre la praxis de la arquitectura religiosa viene dada por Fernández del Amo, José Luis, "Moral de las profesiones estéticas". Conferencia pronunciada en la XV Semana Social de España, Salamanca, el 12 de mayo de 1955 y publicada en *La Gaceta nacional*,

ción de las artes para cumplir con el objetivo de centrar estrictamente en lo cultual el sentido del espacio sacro. Y, al respecto, el arquitecto decide que en la capilla mayor debe quedar plasmado ese mismo ideal. De ahí su apuesta personal a que la misma contenga un mural representativo de la advocación titular de la iglesia y que la ejecución de este recaiga en Eugenio Chicano.

La amistad existente entre ambos abona el camino para la mixtificación y correlación artística[17]. En la década de 1960 la ciudad comienza a despertar de la asfixia cultural en la que se encontraba, siendo el escenario de iniciativas particulares que insuflan un aire renovador a las anquilosadas estructuras del sector. Entre ellas, la fundación del Ateneo de Málaga en diciembre de 1966; una institución nacida de la confluencia de más de cien profesionales procedentes de disciplinas científicas, artísticas y literarias que pretenden unir sus fuerzas en pro de la puesta en marcha de iniciativas formativas de índole intelectual[18]. Arquitecto y pintor participan en la constitución de la asociación, ostentando incluso puestos de responsabilidad en su junta directiva. Es justamente bajo esos parámetros donde surge la posibilidad de trabajar en común.

Chicano no era un desconocido por entonces, como tampoco García Garrido. Ambos habían ya cumplido la treintena de años y se encontraban inmersos en proyectos distintos. El espíritu inquieto del artista caminaba entre la captación de realidades diferentes, la aprehensión de posibilidades diversas y el buceo en esencialidades alejadas de desfasados clichés; unas vías que debieron llamar la atención del arquitecto, proponiéndole hacerse cargo de la decoración pictórica de la iglesia[19].

El pintor experimentaba por entonces una fórmula evolutiva en sus creaciones con la idea de concretar una firma propia[20]. En ese proceso, había

---

13 May. 1955.

17 Por desgracia, el arquitecto sufre desde hace unos años una enfermedad que le dificulta someramente el habla. Consta pues el agradecimiento a su hija, Susana García, por permitirnos visitar el domicilio familiar y fotografiar el boceto original que Chicano le regaló.

18 La gestación, constitución y objetivos de esta se encuentran en González Ossorio, Luciano, "Breve historia del Ateneo de Málaga", *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, Vélez-Málaga, 2011, 13-18.

19 La cuantía ofrecida por acometer el trabajo asciende a 70.000 pesetas. *Entrevista a Eugenio Chicano* realizada por el autor de este capítulo, actuando de testigo la historia del arte María del Mar Anaya Jiménez. Málaga, despachos administrativos del museo diocesano Ars-Málaga – Palacio Episcopal, 1 Feb. 2019. Se hace constar el agradecimiento a la dirección y gerencia de este espacio por hacer posible el encuentro con el artista, al tiempo que las salas de este acogían la que sería, a la postre, su última exposición en vida titulada *Aguatintas por seguiriyas*.

20 Una fórmula común empleada por otros creadores andaluces coetáneos. Cfr. Navarro, Mariano, *Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la Generación del 70*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2002.

llegado a una conclusión: el de argumentar una vía expresiva que combinara sus conocimientos académicos –cuasi artesanales, inherentes a una carrera forjada *alla'antica*– con la necesidad de explorar grafías estéticas más ajustadas a las Vanguardias. Un posicionamiento que se convertiría con el paso del tiempo en un planteamiento ético: unir pasado y presente a través de un camino viable que le permitiese romper los anclajes formales de la pintura tradicional sin destruir el poso teórico de técnicas, procedimientos y recursos adquiridos; en definitiva, una válvula de escape al inmovilismo empastado en la que el diálogo plástico se tejiera a partir de la búsqueda de lo objetivo, de lo real o lo racional. Y que, además, esta apuesta se hiciera desde un posicionamiento que parte de aspectos esenciales tratados, a su vez, con proyección universal.

Esos rasgos conceptuales ponen de relieve el profundo conocimiento que Chicano adquiere sobre aspectos esenciales de la historia del arte, desarrollando un proceder metódico que le lleva a apreciar el valor de la formación como sedimento básico para su oficio. Sus obras de las décadas de 1950 y 1960 presentan múltiples soportes y técnicas: pinturas, grabados, murales, cartelería… Y prácticamente en todas ellas se advierte la elección consciente de un camino estético en el que los temas elegidos, de clara inspiración social, van dejando ver un futuro próximo marcado por un sugestivo porvenir creativo. La integración de gestos, acciones, escenas, reacciones y formas mezclan la vitalidad popular de sus convencinos con el drama colectivo que estos viven, inherente a la situación histórico-política de la España del momento, posicionándose a su lado sin ambages.

En ese sentido, su apuesta destaca por el uso de aspectos figurativos, emocionales y expresivos, exaltados intencionadamente para destacar, pese a las circunstancias, que la dignidad, la fuerza y la identidad colectiva están por encima de imposiciones ideológicas. Un caracterológico argumentario que, a su vez, deviene de su curiosidad por conocer las claves generales del pensamiento filosófico; un poso intelectual que hace huella en una mente de por sí inquieta, plenamente consciente de las necesidades vitales del ser humano y de las circunstancias que de manera habitual condicionan su existencia. Todo ello le lleva a abandonar la agresividad congénita a una sociedad que poco a poco ve cómo la tecnología, la masificación y el consumismo hacen acto de presencia, obviando incluso barreras políticas o sesgos autoritarios. Frente a tal disyuntiva, su apuesta firme es clara, contundente, cuasi militante: la de avanzar por la vía de la humanización, convertida, además, en una forma de entender y encarar la vida.

A partir de 1950[21] entabla amistad con Manuel Barbadillo, Jorge Lindell,

21 Los estudios que recogen datos biográficos del pintor son abundantes, repitiéndose

Stefan von Reiswitz, Enrique Brickmann, Elena Laverón, Dámaso Ruano o Joaquín Peinado; todos constituirán a la postre la denominada 'generación del 50', conocida por su posicionamiento estético contrario al encorsetamiento academicista, aunque cada uno desarrolle lenguajes y experiencias distintas. También resulta clave que algunos de estos nombres, junto al suyo, participen en unas tertulias que se celebraban en una conocida bodega local y que, en pocos años, darían lugar a la fundación del llamado 'Grupo Picasso', gozne que le lleva a participar en exposiciones colectivas e individuales, combinadas con los trabajos como escenógrafo del Conservatorio de Música y Danza.

Y de ahí, sus primeros viajes, conociendo las principales tendencias estéticas europeas y a personalidades del mundo de la cultura en Alemania, Holanda, Bélgica, Inglaterra, Francia e Italia. Estancias que impactan a Chicano y que le permiten ampliar su horizonte creativo, con claros guiños a la nueva figuración y, sobre todo, al mundo pop. Todo ello, sin olvidar nunca sus raíces, su esencia misma, la tierra que le ha visto crecer, sus gentes, costumbres y tradiciones.

Todo este cúmulo de sensaciones, procedimientos, conocimientos y amistades le llevan, junto a Víctor Arroyo, a la constitución del movimiento 'Arte crítica': una llamada a la conciencia colectiva a través de un lenguaje entendible. Él mismo defiende, justamente, que *"el arte es una forma de trabajo que nos lleva al conocimiento de una realidad"*[22]. Ese convencimiento le permite apostar por la perspicacia de lo objetual, haciendo uso de la evidencia visual y de la capacidad sígnica de estas presencias para representar los modos de vida de personas individualizadas; la unión premeditada de objetos y sujetos en las obras de este joven Chicano enlaza a su vez con el argumentario de los teóricos estéticos más influyentes para la teoría del arte europeo –entre ellos, Argan, della Volpe o Eco–. De tal modo que su reflexión pictórica basada en lo local adquiriere rasgos de universalidad integral. Los escenarios escogidos presentan territorios diversos, reconocibles en la geografía cotidiana y extrapolables en su génesis a secuencias diarias advertidas en los contactos del artista con otras realidades europeas. Un arco geográfico amplio que termina uniendo espacios diversos, distantes y distintos.

Refuerza esa intención la dialéctica del artista: *"el pintor debe trasladar al lienzo los diversos estados anímicos, de una parte, emocionalmente, porque todo le hace*

prácticamente en todos ellos los mismos hechos. Destacan, por su carácter recopilatorio y antológico: Delgado, Agustín, *Eugenio Chicano: vida y obra*, Ayuntamiento, Málaga, 2007; AA. VV., *Eugenio Chicano: murales*, Universidad, Málaga, 2016.

22 Entrevista publicada en *Diario Odiel*, Huelva, 17 Ene. 1969, coincidiendo con la celebración en Málaga de la primera exposición de 'Arte crítica', celebrada en la Sociedad Económica de Amigos del País.

vibrar. Pero, por otra, fríamente, porque debe utilizar un lenguaje técnico, escueto y plástico'[23]. Justo en esas circunstancias vitales recibirá el encargo por parte de García Garrido. El mural que realiza constituye, *per se* y desde el punto de vista cronológico, el punto y aparte de la particular fase de búsqueda comentada anteriormente y, con perspectiva cronológica, supone el inicio, en los años siguientes, de la época de consolidación formal.

Se trata, ante todo, de un reto personal[24] al que nunca se había enfrentado: 200 m^2 de una superficie cóncava e irregular constituida por un doble muro, ventilado a través de llagas; un soporte que se enluce en primer lugar con polvo de mármol y cemento blanco para, con posterioridad, prepararse para recibir pintura plástica, previo trazo de una cuadrícula que garantice el metódico paso del boceto previo al resultado final. Cinco meses y medio de trabajo dan como resultado un conjunto pictórico que plasma una muy particular visión de la iconografía clásica de santa Rosa de Lima que, imbuida por una serie de grafías que a continuación se explicitan, se muestra absolutamente renovada, esencial en su presencia, situándose en el centro neurálgico de una composición grupal.

El esbozo del que parte Chicano descuella por la precisión en el trazo [fig. 2]. Las líneas básicas y precisas del dibujo permiten la distribución en un formato cuadrangular y vertical de amplias superficies de colores planos en contraste con un acentuado grafismo; es la base técnica para argumentar una *sui generis* escena: un rompimiento de gloria en el que la terciaria dominica, desprovista del halo de santidad pero elevada sobre los asuntos terrenales, entra en conexión directa con la divinidad mientras una serie de personajes anacrónicos –las fuerzas militares españolas, de un lado, y las mujeres y hombres del Perú, por otro– conviven fraternalmente –por mediación de los frailes de la orden de santo Domingo– en la cotidianeidad de un día de labranza agrícola y evangelización religiosa.

23 Ibíd.

24 Una definición que el propio muralista reconoce en *Entrevista a Eugenio Chicano…*



Fig.2: *Boceto original para el mural de la iglesia de santa Rosa de Lima*. Eugenio Chicano. Málaga, 1968. Grafito sobre papel, 122x83 cm. Fotografía: reproducción de la lámina en la colección particular de Antonio García Garrido.

La primera cuestión llamativa de la labor del muralista salta a la vista: la 'actualización' de la imagen de la insigne devoción mezzoamericana, prácticamente inmutable desde el Barroco y codificada en los siguientes siglos en el imaginario colectivo. Los innovadores simbolismos aplicados por Chicano y su incardinación en una ambientación trascendente resultan claves. Y, en ese proceso, el punto de partida es la argumentación de un lenguaje plástico que combina el tardo-expresionismo con la todopoderosa influencia del muralismo mexicano, pasando por el recurso a la estampa popular y los guiños intencionados tanto a la labor de Pablo Ruiz Picasso como a determinados signos gráficos de las primeras Vanguardias. El hilo estético y aditivo que escoge Chicano para todo ello es, a su vez, tremendamente llamativo: el *Pop Art*.

El uso de esta grafía, conocida por el artista tras sus estancias italianas y francesas, deriva en su fuero interno en el desarrollo particular de dos aspectos: de un lado, el compromiso ético, de escasa incidencia por lo general entre sus contemporáneos y, de otro lado, el halo evocativo, capaz de desligar lo poético de lo trascendente a través de la intensidad formal[25]. Una elección

25 Jiménez, José, "Entre la evocación y el deseo", en *Eugenio Chicano. Pinturas 1967-*

que tiene necesariamente que ver con el propio contexto histórico-social de la España de la década de 1960, oscilante entre el aperturismo económico hacia el exterior motivado por la tímida apertura de fronteras geográficas y el control político ejercido con contundencia por la dictadura del general Franco. El distanciamiento y el rechazo con esas posturas intransigentes tiene múltiples cauces; en el terreno del compromiso artístico, Chicano cultiva la crítica contenida y la rebeldía moderada a través de cuestiones que fluctúan entre el sometimiento del ser humano y la soledad, tamizadas siempre por una vitalidad popular, comunitaria, superadora de obstáculos[26].

Esta misma situación es a la que el propio artista alude al definir conceptualmente su quehacer pictórico de esos años. Su opinión se aplica a esta misma obra por razones concretas:

> *"El artista se dirige hacia un arte fuera de excesivos intimismos, fuera de lo hermético, de lo sublime y eterno, más instintivo, fácil y claro. Un arte 'vivo' y que 'haga vivir' en un vibrar continuo entre la fantasía y la realidad, entre la adhesión y la polémica, entre el espíritu y la materia, entre [...] el amor, el testimonio y la contestación"*[27].

El objetivo es claro y constituye la segunda de las particularidades del mural: es necesario reencontrarse con la belleza de lo esencial. En este caso concreto, con la personalidad más preclara y sustancial de Isabel Flores de Oliva (1586-1617), la hija del militar y la hilandera, aquella que en su adolescencia descubrió el sentido penitencial de la vida y, emulando a Catalina de Siena, dedicó su existencia tanto a la oración como a la atención continuada de las necesidades espirituales de sus congéneres.

La vía escogida para el homenaje enlaza con la cita con la que se iniciaba este estudio; en ese volver a empezar que el artista se autoexige, se debe combinar la estética contemporánea con las constantes de otros tiempos, buscando todo cuanto de objetivo y, por ende didáctico-evangelizador, existiese alrededor de la figura de la santa. Ello requiere de un estudio previo que, desde lo estilístico, desposea el oropel 'contaminante' de recursos superficiales y adecue el tema en cuestión a planteamientos simples que, a la postre, permitan su proyección universal, haciendo de la totalidad del conjunto el

---

1997, Universidad, Málaga, 1997, 14-15.

26 Carrillo Montesinos, Francisco Javier. "Arte desde Málaga. Eugenio Chicano", *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de san Telmo* no. 15, Málaga, 2015, 121-126.

27 Chicano, Eugenio, "Prólogo", en *El amor-el testimonio-la contestación. Exposición colectiva de Silvio Benedetto, Chicano y Manolo Morales*, Caja de Ahorros de Ronda, Málaga, 1969, s/f.

medio para la configuración de lo concreto[28].

En ese proceso de 'buceo' en la esencialidad iconográfica, la protagonista cobra especial relevancia. Un trazo anguloso delimita su erguida y alargada disposición frontal, siguiendo el canónico esquema fusiforme que tanta eficacia comunicativa causó en la estatuaria del Barroco andaluz. En el boceto previo viste con la uniformidad tradicional dominica: hábito blanco, velo y capa negra; en la imagen final, el escapulario que cubre su cuerpo ha tornado hacia tonalidades más terrosas, casi cetrinas. El rosario, anudado al cinto y sostenido entre sus manos, gana en voluminosidad, destacando algunas de las cuentas necesarias para el seguimiento de la práctica piadosa del rezo del salterio. La simplicidad y la luz con que históricamente se simboliza la pureza alba de la vestimenta queda a su vez tamizada por la humildad que traduce la negritud del resto de prendas, convirtiendo a la santa en la *primus inter pares* de su contexto social. Y en ella, también, cobran importancia otra serie de estudiados elementos: el contundente ramo de rosas que porta clarifica aún más si cabe su fuerza sígnica, posicionándose junto a ella una mesa baja en la que se disponen un devocionario y la corona de espinas [Fig. 3].

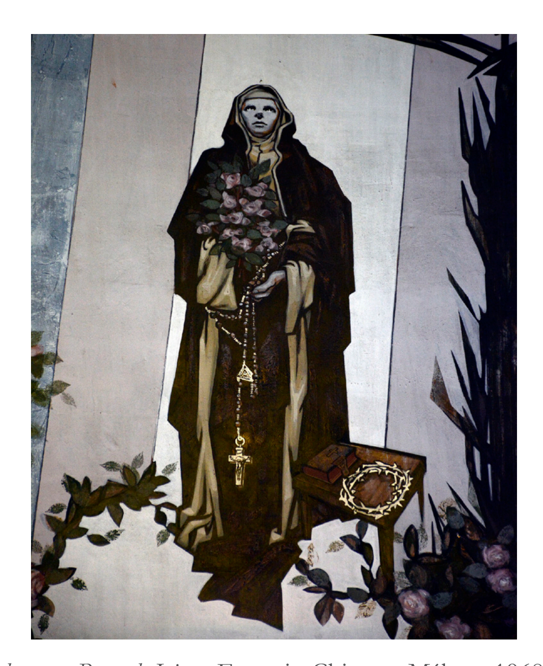


Fig.3: *Mural de santa Rosa de Lima.* Eugenio Chicano. Málaga, 1968. Detalle de la santa protagonista. Fotografía: colección particular del autor.

28 Delgado, Agustín, "La dimensión dialéctica y universal del cuadro", *Chicano. Arte Crítica,* Málaga, 1969, s.p.

Y el pintor continúa en ese transcurso, releyendo convencionalismos para adecuarlos a su intención: decide, pese a no estar previsto de inicio, ahondar en el *ethos* del rostro de la santa. Los ojos, casi llorosos y vueltos al cielo, aumentan la intensidad de un gesto contenido, más ascético que dramático, que recuerda a aquel filosófico *noûs* que los escultores de la Grecia clásica del siglo V a.C. acabaron convirtiendo en uno de los postulados más influyentes para el arte occidental posterior. El interés de Chicano, en esa consciente vuelta a los orígenes de la concreción apologética y formal del cuerpo humano, termina obviando cuantos episodios de mortificación física fueron argumentados por la plástica barroca –tendentes hacia la expresividad teatral– para trazar una lectura simbólica de una Rosa de Lima que se une a Cristo a través de lo espiritual. Es su propio carácter, conformado por su experiencia y autodisciplina, el que permite esa conexión en la que no es necesaria ningún elemento más que la refuerce; su sola presencia en el centro mismo del mural y la dirección de su mirada se unifican a través de un espectro de luz, ligeramente en diagonal, nítido y preciso, convertido en vía de comunicación directa con la cruz que preside el cielo celeste que cobija toda la composición.

Aunque la homilética de la *Devotio Moderna* y la publicación de más de cuatrocientas hagiografías de la santa se afanan por poner el acento en las tres cuestiones externas que fueron argumentadas en el proceso de concreción iconográfica de su imagen oficial[29], el pintor propone su propia lectura. Así, frente a esa triple vía divergente que justifica la proclamación de su santidad en premio a la labor de los dominicos en el Nuevo Mundo, su argumentación cual asidero identitario exclusivo de la patria peruana a la que protege de calamidades o su conversión en adalid político novohispano que se apropia de su esencia en pro de alcanzar sus ansias de independencia del Imperio, Chicano apuesta por una cuarta senda, distinta, desligada de ese extenso debate histórico. Así, opta por situar a la terciaria en el centro vital de una imperecedera devoción, convirtiéndola en una fulgurante y asentada figura pop, capacitada para rebasar la dimensión religiosa de su culto y presentarse, en puridad, como la reinterpretación contemporánea de un mito histórico.

Bajo esas premisas, es evidente el distanciamiento de los prototipos iconográficos que conforman el vasto repertorio figurativo a un lado y otro del Atlántico. No hay alusiones a los diálogos místicos con Jesús niño ante el que se arrodilla o sostiene en actitud reverente; tampoco se recurren a éxtasis melancólicos ni actitudes intimistas, o de bendecir a los fieles, ni al conocido episodio de sus desposorios con Cristo; mucho menos, referencias

29 Cfr. Mújica Pinilla, Ramón, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, IFEA-CEMCA-FCE, México D.F., 2005, 261-344.

explícitas al autocastigo y la mortificación que proliferaron para subrayar la salud quebradiza de la protagonista. De la pompa religiosa y civil, del esplendor artístico y de los numerosos panegíricos literarios que jalonaron el orbe católico desde su beatificación en 1668 y posterior canonización, en 1671[30], no quedan resquicios en el mural. La decodificación icónica propuesta por Chicano añade una nueva dimensión, más heterodoxa respecto a los tópicos visuales anteriores al defender la humanización del personaje como rasgo elemental. Se trata, ante todo, de una mujer real, dotada de un heroísmo innato que ha profesado su vida a la religión pero que no queda imbuida en una ambientación sobrenatural.

Aunque la solución final que acomete dista, como se ha indicado, de prácticamente todas las fuentes canónicas, reconoce el propio Chicano que para el proyecto en sí precisa de una amplia consulta de estas[31]. Su amistad con Baltasar Peña Hinojosa, cónsul de Perú en Málaga[32], le lleva a presentarse al embajador de la nación andina en Madrid quien, a su vez, le facilita una extensa bibliografía sobre la historia y cultura andinas. Es justamente esta influencia la que determina la disposición de la santa en una escenografía rural, propia de su origen, en el centro de un valle recorrido por un río y escoltado por un alto cerro y una construcción arquitectónica, cerrando la parte inferior un curioso friso a modo de roquedo con atávicas inscripciones simbólicas[33]. A derecha e izquierda, distintos grupos simbolizan, de una parte, lo hispano y, de otra, lo autóctono: las fuerzas militares del Viejo y el Nuevo Mundo conviven en un mismo espacio, situándose en torno a sus líderes más

30 Para la gestación global de estos preceptos véanse las aproximaciones de Arias Cuba, Ybeth Merly: "Los agentes de santa Rosa de Santa María. Gestores, divulgadores y devotos de la santa indígena en Viejo y el Nuevo Mundo, siglo XVII", *Trashumante. Revista americana de Historia Social* 16, Universidad de Antioquía, 2020, 82-103 y "La influencia de la devoción de santa Rosa de Lima en el fortalecimiento de los dominicos en el Perú y las Indias, siglos XVII-XVIII", *Estudios amazónicos*, 11 (XII), Lima, Centro Cultural 'José Pío Laza', 2016, 31-52.

La celebración de sus fiestas y su culto en Andalucía, por ejemplo, resultaron un acontecimiento de hondas repercusiones socio-religiosas; estudios sobre ellos los aportan: Fernández Valle, María de los Ángeles, "El poder de las imágenes: santa Rosa de Lima en la capital hispalense", AA.VV., *Arte y Patrimonio en España y América*, Universidad de la República, Uruguay, 204, 119-139 y Montes González, Francisco, "Rosa en su celestial paraíso. Una fiesta limeña en la Granada barroca", *Cuadernos de Arte* 41, Universidad, Granada, 2010, 149-168.

31 *Entrevista a Eugenio Chicano…*

32 Oficio diplomático desempeñado entre 1955 y 1980. En años anteriores había sido, también, presidente de la Diputación de Málaga, coincidiendo con Chicano en las reuniones en el Ateneo.

33 La evocación al paisaje natural se convertirá, andando el tiempo, en otro de los recursos plásticos más usados por el pintor. Cfr. Reguero, Mariluz, Ruiz Povedano, José María y Ramírez González, Javier, *Eugenio Chicano: paisajes andaluces*, Universidad, Málaga, 1996.

destacados. La acción presta importancia al sentido dado a las vestimentas. Frente a las metálicas corazas y los yelmos puntiagudos de los castellanos, se yerguen orgullosos los sombreros de paja, ponchos, cushma y faldas de algodón, propios del Perú. Los usos, costumbres y tradiciones que se cotejan en este 'choque' de modos no suponen una superposición de estos, sino que conviven pacíficamente como muestras de un legendario pasado en el que la acción de los misioneros dominicos hace de nexo [Fig. 4].

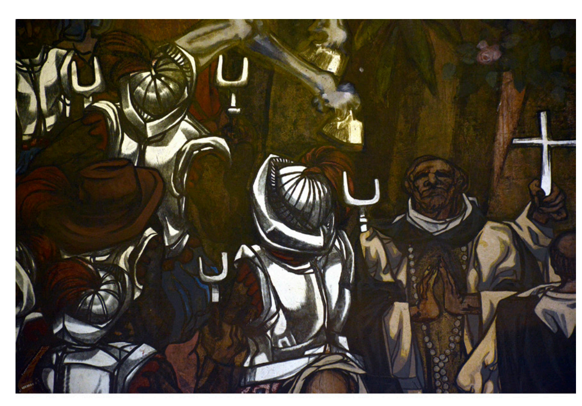




Fig.4: *Mural de santa Rosa de Lima*. Eugenio Chicano. Málaga, 1968. Detalle de los grupos de poder representados en el mismo. Fotografía: colección particular del autor.

El tratamiento dado a esos grupos genera una primera mirada de confusión, de extrañamiento. Sin embargo, a medida que la contemplación se va deteniendo en ellos, recreándose en los tres *modus vivendi* representados, las grandes masas van dando paso a personajes individualizados, dotados de monumentalidad expresionista. A ello contribuye el tratamiento plástico argüido por el artista, con guiños inequívocos y despolitizados al muralismo mexicano de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco

o Rufino Tamayo, entre otros. Un recurso que a su vez se asocia al dibujo de línea clara de los cómics europeos, magnificándose en cierto sentido la viñeta cual proceso inspirador que posibilita su funcionamiento cual secuencia cinematográfica apta para la captación del movimiento. El estudio de la figura humana, con independencia de su pertenencia grupal –militares, indígenas o religiosos–, converge en el sentido simbólico de su presencia, de tal manera que lo foráneo y lo autóctono queda de manifiesto a partes iguales y necesarias.

Y frente a ese mundo real, la composición se completa, en la parte superior, con una facetada realidad suprasensible donde el trazo lineal, casi en esbozo, se torna en recurso básico. La estética transmuta hacia valores lindantes a la abstracción para así tratar el vuelo de unos ángeles que circundan en torno a una representación esencial del misterio de la Trinidad: una contundente cruz, el ojo de la providencia y la paloma del Espíritu Santo. La inspiración para esta solución tan conceptual como ornamental deviene de la influencia que en Chicano ejerce la siempre omnipresente gestualidad caligráfica de Pablo Ruiz Picasso.

Así, la lectura final del mural puede explicarse en torno a dos vías complementarias, utilizadas premeditadamente por el artista: primero, el discurso sociológico, atemporal e intergeneracional, protagonizado por Rosa de Lima, la referencia unívoca, real, capaz de unir pueblos y sensibilidades dispares; y, segundo, el significado de lo religioso, especificado en los signos iconológicos anteriormente desgranados que convergen en una narración figurativa de fácil comprensión. El entronque de lo social con la necesidad humana de expresar la fe en las creencias esenciales del mundo que habita se traduce así en una visualización analítica que rescata de la historia la esencia misma del arte religioso cristiano.

Conclusiones

El mural dedicado a santa Rosa es un experimento formal y premeditado de Eugenio Chicano, fruto de su inquietud intelectual. El territorio ingente en que la protagonista se sitúa, repleto de personas y elementos naturales, abre incluso el debate al replanteamiento de cuestiones históricas. El espacio común que comparten los integrantes de la escena convida al fiel/espectador a compartir los valores históricos y los vínculos culturales existentes entre colonialistas y pueblos indígenas. Más allá de la conquista material y espiritual de América por parte europea, el artista sugiere una perspectiva superadora de la colonización epistémica que invisibiliza ontológicamente las identidades primitivas americanas. Su propuesta, volviendo a lo esencial, al origen de

todo proceso creativo, al soporte en blanco sobre la que siempre se 'reinicia' la historia del arte, permite una valoración mucho más contundente, que anticipa una discusión pertinente: la de indagar en las fuentes primigenias del cristianismo así como en el estudio de los usos habituales de las comunidades americanas –ancladas por lo general a una estructura organizativa comunal y autosuficiente[34]–, para así comprobar que el modelo idealizado que los próceres hispanos más avezados defienden, ya se haya más o menos plasmado en la sociedad indígena [Fig. 5].



Fig.5: Mural de santa Rosa de Lima. Eugenio Chicano. Málaga, 1968. Visión actual del conjunto. Fotografía: colección particular del autor.

En esa red de conocimiento que se traza en el trasfondo del mural todo está intercomunicado: la influencias de las que se nutre el artista, que van y vienen, que recorren arcos temporales amplios para eliminar cuanto de superfluo exista; el discurso anacrónico que provoca la caída de los grandes relatos heroicos, proponiendo alternativas más objetivas, imparciales y realistas; y, sobre todo, el reposicionamiento estético que va más allá de la

34 Ríos Espinosa, María Cristina, "La influencia americana: utopías Europa y América", *Estudios de Filosofía práctica e historia de las ideas* vol. 19, 2, Mendoza, Incihusa-Conicet, 2017, 1-14.

plasmación de un mero paisaje cultural/natural. Y en ello, Chicano, en su responsabilidad ética, opta por el Pop expresionista para poner el acento en la trascendencia espiritual que la figura de Rosa de Lima posee en el imaginario colectivo. Y ello, desde una convergencia hacia una pureza esencial en la forma y las técnicas en las que no tienen cabida ni aventuras ni elementos fantásticos. El envite es arriesgado, máxime cuando la conciencia colectiva local, –tanto cuando fue realizada la obra como en la actualidad–, no posee en general herramientas de conocimiento suficientes que permitan posicionarse más allá de trazos, líneas y colores, minusvalorando procesos por su simple apariencia sin valorar su artisticidad.

Si toda obra de arte aspira a sedimentar significados, este mural supone la reinterpretación en clave contemporánea de un icono barroco que se acerca, en su humanidad, al resto de los 'mortales', a través de una belleza eterna y sutil que no necesita de ficciones. Su presencia totémica suscita la conjunción de ideas, símbolos y prácticas que convierten a la religiosa limeña en modelo *ácrono* de vida espiritual, concitando en torno a sí a un amplio abanico de personas procedentes de confines distintos. Un ejercicio que reconcilia, también, a los lenguajes estéticos contemporáneos con el arte religioso, reforzando su función sígnica a partir de la articulación de los valores de presencia, corporeidad y solemnidad. Y bajo esos parámetros adquiere importancia la frase con la que Rafael Alberti presentaba en Bari, meses después de inaugurarse este mural, la colección de pinturas de 'Arte crítica' coetáneas al mismo; decía, ensalzando la labor de Eugenio Chicano y haciendo hincapié en el valor innato de su oficio, que este era un *"andaluz joven, serio, lleno de claridad y simpatía […] que pinta no solo para ver, sino para escuchar, gritar…"*[35].

35 Alberti Merello, Rafael, "Prólogo" en *Exposición Arte-Crítica*, galería 'La Bussola', Bari, 1969.

Inmersos en el desarrollo de este estudio se producía la muerte inesperada de Eugenio Chicano, el 19 de noviembre de 2019. En su particular cuaderno de anotaciones quedará para siempre pendiente la última cita en su estudio de la calle Victoria, en Málaga; se había comprometido a aportar documentación gráfica y más recuerdos para así completar la entrevista que tuvo lugar meses antes. Estas líneas se dedican a su memoria y a su legado artístico, en emocionado agradecimiento por su valentía, generosidad, bonhomía y sinceridad.

Miradas cruzadas: la Transición política en España y Argentina a través del cine[1]

María Teresa Nogueroles Núñez
Université de Franche-Comté

Introducción

Un estudio comparativo a través del cine sobre la memoria histórica de estas dos naciones resulta muy interesante debido a que, dentro de la multitud de diferencias políticas e históricas que existieron entre ambas, encontramos ciertas similitudes que nos hacen detenernos y plantearlas como objeto de estudio: durante el último tercio del siglo XX ambas pasaron de un régimen dictatorial a una democracia. Nuestro interés por la comparativa radica en cómo de similar y diferente puede afectar un proceso de este tipo a ambos países hispano-hablantes, así cómo se puede hacer una revisión de un pasado traumático a través de la historia del otro país. Nos basaremos en un estudio retrospectivo de carácter diacrónico que nos permitirá cumplir con la hipótesis planteada y alcanzar unas conclusiones específicas.

En ambos casos, situamos la Transición en un marco cronológico de siete años. Si bien, no consideramos la problemática de la periodización una discusión bizantina, expondremos brevemente las razones que nos han llevado a establecer los siguientes marcos cronológicos de siete años. En el caso español, contemplamos como fecha inicial el 20 de noviembre de 1975 con la muerte de Francisco Franco, según el periodista Gregorio Morán no existe otra fecha posible si queremos ser coherentes con el recorrido[2]. La fecha de cierre la suscribimos al 28 de octubre de 1982, con el triunfo del PSOE en las elecciones. En el caso argentino, la Junta Militar ve su propio declive con

1 Este texto se inscribe en el proyecto *Del antifranquismo a la marginalidad: disidencias políticas y culturales en la Transición española a la democracia (HAR2016-79134-R)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2 Morán, Gregorio, *El Precio de La Transición*, Planeta, Madrid, 1992, 41.

la pérdida de la Guerra de las Malvinas[3] el 10 de diciembre de 1983, cuando Alfonsín recibe los poderes como presidente constitucional, y como fecha límite el triunfo de Carlos Menem en las elecciones del 14 de mayo de 1989, abriéndose una nueva etapa en Argentina[4].

El cine será el factor clave que utilizaremos para explorar la situación política y social, así como los conflictos que surgieron durante el tránsito de una dictadura a la democracia. Nuestro objetivo es establecer un análisis fílmico a través de dos títulos fundamentales que nos permitan dejar claras las similitudes y diferencias entre los dos procesos sufridos en ambos países. Además, podremos comprender cómo se utiliza el conflicto del otro país a través de la imagen fílmica para entender las realidades internas del propio.

Para llevar a cabo la comparativa, hemos seleccionado dos filmes de ficción y de género dramático: en el caso español, *Los ojos vendados* (1978), de Carlos Saura; y en el caso argentino, *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo. Ambas son producidas y estrenadas tres años después del inicio del periodo de Transición en sus respectivos países.

Para llevar a cabo el estudio es fundamental establecer el contexto del cine en ambos países y una breve definición de algunos conceptos (que consideramos claves para comprender nuestro objeto de estudio). Todo ello nos permitirá, finalmente, dar paso al análisis fílmico de las películas.

A la hora de realizar nuestro análisis, nos basamos en el método propuesto por Francesco Cassetti y Federico Di Chio (segmentar, estratificar, analizar y recomponer)[5]. Por otra parte, no obviaremos el análisis semiótico que propone Christian Metz[6], para comprender el lenguaje de los signos en el cine.

La propia transición del séptimo arte en España y Argentina: hacia un nuevo cine

Para comprender la propia transición del cine español y argentino es necesario comenzar con una contextualización previa de ambos:

Aunque durante la dictadura franquista se tiende a promover un cine

3 Conflicto armado entre Reino Unido y Argentina que tuvo lugar entre el 2 de abril de 1982 y el 14 de junio de 1982.

4 Yarnoz, Carlos, «El peronista Menem gana la presidencia al superar por 15 puntos al radical Angeloz», *El País*, 15 de mayo, s/p.

5 Casetti, Francesco & Di Chio, Federico, *Cómo analizar un filme*, Paidós, Barcelona, 2007.

6 Metz, Christian, "Le cinéma : langue ou langage ?", *Communications*, 4, 1964, 52-80.

de carácter evasivo (comedias) y la exaltación de "glorias" nacionales, en los años 60 el cine español tiene su particular transición con el aperturismo de Manuel Fraga (en el Ministerio de Información y Turismo) y García Escudero (como director general de Cinematografía). En este momento, muchos jóvenes cineastas se forman en la Escuela Oficial de Cine, los cuales, sobre todo en los últimos años de vida de esta Escuela, adoptan una actitud realmente crítica con el Régimen.

Sin embargo, como es lógico dentro de un régimen carente de libertades, la censura cinematográfica (implantada en España de manera oficial durante la monarquía de Alfonso XIII el 27 de noviembre de 1912) se organiza con unas normas claras (por primera vez en su historia) a través de un código de censura establecido el 9 de febrero de 1963[7].

Por primera vez en la historia del cine español se sabe quién censura, cómo y el qué. El nuevo código de censura publicado en una Orden se divide en cuatro bloques: normas generales, normas de aplicación, normas especiales de cine para menores y normas complementarias. Estas no ocupan más de dos páginas en el Boletín Oficial del Estado y se encuentran claramente enmarcadas dentro de la ética-moral del Régimen franquista. Se resalta la importancia de respetar la moral y los valores cristianos, por ejemplo: no se podrán mostrar escenas que justifiquen la eutanasia, el divorcio o el aborto[8]. Junto a este tema, también ocupan un lugar relevante el respeto a las creencias religiosas y (más concretamente) a la Iglesia católica[9]. Del mismo modo, no podía faltar la protección al «recto orden» político, censurando la «presentación indigna de ideologías políticas» y blindando las posibles interpretaciones de hechos y personajes de carácter histórico, así como los principios fundamentales que actúan como pilares del Régimen franquista[10].

En España, el fin oficial de la censura llega el 1 de diciembre de 1977 de la mano del Real Decreto 3071/1977[11]; no obstante, en el ámbito específico

7 José María García Escudero fue nombrado director general de Cinematografía en 1962 por Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, perteneciente al sector aperturista del régimen. Escudero había sido anteriormente director general de Cinematografía; pero duró meses en el cargo (concretamente desde junio de 1951 a febrero de 1952,) debido al escándalo que supuso que otorgase la subvención "Especial Interés" a la película *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, la cual era una película cruda y realista (con claras influencias neorrealistas) sobre el éxodo rural, la miseria y el estraperlo en la España de los cuarenta.

8 BOE Núm. 58, de 8 de marzo de 1963, 3.929.

9 Ibid., normas decimocuarta y decimoséptima.

10 Ibid., normas decimocuarta, decimosexta y decimoséptima.

11 A. Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España,* Comunicación Global, Barcelona, 1997, 104.

del cine, nos encontramos con la publicación de normativas que tienden al aperturismo desde 1976: la Orden del 14 de febrero de 1976 para abolir la censura previa de guion y el Real Decreto-Ley 24/1977, sobre libertad de expresión, el cual aboga por el derecho a la difusión de información por medio de impresos gráficos o sonoros[12]. De esta forma, el legislador pretende presentarse como una suerte de facilitador de libertades, cuando el verdadero objetivo resulta ser el ejercicio de un control sibilino, que alcanza su cénit con el ya mencionado Real Decreto 3071/1977. A pesar de esto, es importante añadir que en este momento se encuentran propuestas ideológicas de todo tipo en el cine y realizadores de todo signo político, como los dos comentados anteriormente, situados a la izquierda; o Mariano Ozores y José Luis Garcí, situados a la derecha.

Al igual que en el caso español, la Argentina del Proceso también resaltaba un cine orientado a la comedia ligera con tramas superficiales y, sobre todo, a la exaltación del gobierno ejercido por los militares.

Respecto al ámbito de la censura, también se había iniciado mucho antes (como en España) con fines preventivos hacia los menores: *"En 1917 dos inspectores de espectáculos públicos en la ciudad de Buenos Aires propusieron un proyecto para prohibir el ingreso a las salas a los menores de 14 años"*[13]. Desde agosto de 1974 (dos años previos al proceso de reorganización nacional) Miguel Paulino Tato se hace cargo del llamado Ente de Calificación Cinematográfica (ECC)[14]. Tato era el encargado de censurar aquellas películas que él consideraba perjudiciales para la imagen pública del gobierno militar.

El Instituto Nacional de Cinematografía (INC) se encargaba de subvencionar aquellas películas que eran autorizadas desde el ECC para su producción y su proyección después. El 30 de abril de 1976 Por aquel entonces el interventor del INC, Jorge Enrique Bittleston (el capitán de fragata), dictó los siguientes dogmas o reglas que debía de seguir el gremio cinematográfico si quería recibir subvención alguna desde el Estado:

> *"El INC apoyará económicamente todas aquellas [películas] que exaltan los valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo […] buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del*

12 Cífrese artículos 2.2 y 3 del Real Decreto- Ley 24/1977, de 1 de abril sobre libertad de expresión.

13 Cholakian, Daniel, *NodalCultura*, https://www.nodalcultura.am/2020/03/investigacion-exclusiva-de-nodalcultura-la-censura-en-el-cine-que-cambio-con-el-golpe-de-estado/ (consultado el 02/02/2021).

14 Publicaba bajo el pseudónimo de Néstor Tato estuvo al cargo de ECC hasta 1980.

futuro"[15].

El fin oficial de la censura es anunciado el 22 de febrero de 1984 por el secretario de Cultura de la Nación, Carlos Gorostiza, quien expone la disolución del Ente de Calificación Cinematográfica[16]. El Senado de la Nación a través de la ley 23.052 puso fin oficialmente a ese organismo de censura. Esto provocó que versiones completas de películas hasta entonces censuradas llegasen al público: obras del cine sueco, con Ingmar Bergman a la cabeza, filmes soviéticos y obras del pos-neorrealismo italiano de Luchino Visconti o Federico Fellini[17].

Vemos que, tanto en España como en Argentina, desde la Administración y las leyes no se deja pasar la oportunidad para controlar cualquier atisbo de disidencia. De la misma manera comprobamos como el declive de ambas dictaduras y el proceso hacia la democratización parecen dar pie a una mayor libertad no solo política y social, sino también en todo lo que en materia legislativa concierne al cine.

Como ya hemos mencionado, el cine es una fuente histórica de un gran valor y en época de transición no podría ser menos. Si nos ciñésemos a la aproximación implícita del cine a la historia[18], es decir, de darle el valor que se le da a un libro de Historia como si sus secuencias fueran las páginas de papel, no encontraríamos un número ingente de películas que tratan sobre la Transición española en sí. De hecho, son varios los investigadores que hacen referencia a que el número de títulos que abordan frontalmente la evolución presente (Transición) del país (tanto en España como en Argentina), es bastante escaso en comparación con el cómputo total de películas que se hicieron en la época de la Transición.

Todo esto nos pone de manifiesto que en el periodo de Transición muchos cineastas deciden mostrar, en ambos países, la otra cara de la historia con una deconstrucción de mitos y un desmantelamiento de tópicos[19] que

---

15 Varea, Fernando, *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*, Editorial Municipal de Rosario, Rosario, 2006, 33.

16 "El fin de la censura cumple años", *La Nación*, 28 de febrero de 1999, https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-fin-de-la-censura-cumple-anos-nid129530/#:~:text=En%20democracia%3A%20el%2022%20de,a%20ese%20organismo%20de%20censura (consultado el 02/02/2021).

17 « El fin de la censura cumple años », *La Nacion*, 28 de febrero de 1999.

18 Zubiaur Carreño, Francisco Javier. "El cine como fuente de la historia", *Memoria y civilización 8*, 2005, 206.

19 Sánchez Biosca, Vicente, *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Alianza, Madrid, 2006.

dio voz y dignidad a los que, por su ideología contraria al Régimen, no la tuvieron durante la dictadura.

Podemos decir que, en España, la memoria se recoge en dos tiempos: el pasado y el presente, faltándonos únicamente el futuro. Como dato curioso, hay que comentar que este sí se dio en Argentina en época de Transición (1983-1989), en el que se desarrolló un género de ciencia ficción que trataba futuros distópicos para hacer una revisión de lo vivido en títulos como: *Hombre mirando al sudeste* (1986), de Eliseo Subiela*; Lo que vendrá* (1988), de Gustavo Mosquera;*y La tercera invasión* (1988), de Jorge Coscia[20].

Es lógico y necesario que el cine se utilice como medio catártico para redimir un pasado escamoteado y traumático: es por ello que, tanto en Argentina como en España, los realizadores vuelcan su atención en una revisión del pasado. De hecho, debemos señalar que las primeras películas en recibir un Óscar en ambos países abordaban este tipo de temática: en 1986 *La historia oficial*, de Luis Puenzo, en el caso argentino; y tres años antes, en 1983 *Volver a empezar*, de José Luis Garcí, en el caso español. Esta última aborda la vuelta de un escritor español exiliado tras las Guerra Civil y su retorno a España en el periodo de Transición. Si bien, no entramos a valorar el componente político y partidista que suele darse en todos los Festivales de Cine, este hecho puede darnos pistas para comprender qué tipo de cine estaba en auge en estos países.

Numerosos son los títulos que tratan de mostrar otra historia distinta a la impuesta por la dictadura:

El pasado no es revisado solamente desde el género de ficción, sino también desde el documental. En Argentina, hay una *"total suspensión del documental durante la época de la dictadura"*[21] y tras la misma encontramos producción documental (aunque no muy abundante, *"una media de dos estrenos documentales anuales entre 1983 y 1995"*[22]). Este género *"presentó una perspectiva crítica proponiendo la reflexión y la revisión del pasado reciente antes que la acción"*[23].

20 Cuarterolo, Andrea, "La memoria en tres tiempos: revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia" en Lusnich, Ana y Piedras, Pedro eds., *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009),* Nueva Librería, Buenos Aires, 2009, 339–364.

21 Sel, Susana, "Repensando el documental social. Etnografía y praxis en la Argentina de los últimos 20 años", en Sel, Susana comp., *Imágenes y medios en la investigación social. Una mirada latinoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, 31.

22 Margulis, Paola Judith, "El montaje de la Transición argentina. Un análisis de los films *La república perdida, La república perdida II*, y *Evita, quién quiera oír, oiga*", *Culturales,* vol. VIII, no. 16, 2012, 87.

23 Ibid.

En el periodo de Transición encontramos varios estrenos como *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984) o, por ejemplo, *La República perdida II* (Miguel Pérez, (1986). En todos ellos (independientemente de sus diferencias) *"se trata de films en los que se vuelve manifiesta la voluntad de develar tramos o versiones de la historia que no se corresponden con la verdad oficial"*[24]. En España, *"hubo un periodo en el cual hay una explosión del cine documental que coincide con la desaparición del NODO"*[25], se hacen documentales de recuperación de memoria, algo que venía arrastrándose desde *Canciones para después de una guerra…*(1971), de Basilio Martín Patino. Por consiguiente, *"el documental fue una pieza clave en ese ejercicio de memoria histórica impregnado de evidentes connotaciones políticas"*[26]. También entre ellos encontramos filmes que desmitifican la versión oficial durante el franquismo de periodos pasados, tal es el caso de *¿Por qué perdimos la guerra?* (1977), de Diego Santillán, *Entre la esperanza y el fraude* (1977) o *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino.

Sánchez Noriega expone que más que en otras cinematografías y marcos espacio temporales, las películas del cine histórico de la Transición hablan del presente y para el presente[27], cuentan hechos del pasado con el propósito de desbaratar el discurso dominante aún vigente del franquismo, conjuran las estrategias del olvido voluntario, hacen memoria de episodios concretos o se utilizan para reconstruir estilos de vida basados en valores democráticos[28].

24 Ibid., 88.

25 Entrevista realizada a José Juan Bartolomé por María Teresa Nogueroles Núñez, en Madrid (31/07/2018).

26 Riambau, Esteve, "Vivir el presente, recuperar el pasado: El cine documental durante la Transición (1973-1978)", en Catalá, José María, Cerdán, Josetxo y Torreiro, Casimiro, coords., *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, IV Festival de cine español de Málaga/ ocho y medio libros de cine, Madrid, 2001, 128.

27 Sánchez Noriega, José Luis, "Trayectorias, libertades e identidades en el cine español (1974-1984)" en Sánchez Noriega, José Luis, ed., *Filmando el cambio social,* Laertes S.A., Barcelona, 2014, 57.

28 Respecto a esta última característica, construir estilos de vida basados en valores democráticos, queremos señalar que Almodóvar se ha convertido en uno de los productos representativos de la transición democrática. Rafael Lamas en su respectivo capítulo Lamas, Rafael, "Zarzuela y restauración en el cine de Almodóvar" en Subirats, Eduardo, ed., *Intransiciones. Crítica de la cultura española,* Alianza, Madrid, 2002, 53-66, apunta cómo los personajes de sus películas no operan una verdadera sustitución de la conciencia tradicional por otra moderna, sino que limitan su modernidad a una serie de comportamientos anticonvencionales que terminan siendo reconducidos a la norma social tradicional.

El cine como fuente de la Historia: lo que el séptimo arte es capaz de confesarse y lo que se niega

Hemos visto en el epígrafe anterior cómo es la transición del cine durante el periodo de cambio de una dictadura a una democracia, cómo el aparato institucional y administrativo que lo dirigía también evoluciona, así como las leyes que lo regulan. Tiene sentido tanto control sobre el cine, ya que este es imagen y, como bien dice el refranero, "una imagen vale más que mil palabras": su alcance por su fácil asimilación a través del fotograma en movimiento es algo inevitable. Un ejemplo de esto sería lo que ya hemos dicho con anterioridad, como en los años 60 el cine era uno de los principales elementos que nutría el imaginario de los ciudadanos.

Además, está sujeto a todo tipo de interpretaciones, ya sea de género de ficción o documental, de ahí que haya sido tan controlado en épocas dictatoriales. Esto nos hace exponer una cuestión que ha sido muy discutida entre los investigadores: ¿en qué medida podemos decir que el cine es reflejo de la realidad? En el caso de un filme de ficción se podría argumentar que está construido sin basarse en hechos reales y respecto al género documental, que el director selecciona una serie de secuencias, de fotogramas de la realidad, exponiendo solo una visión parcial y muy sesgada de la historia. Bajo nuestro punto de vista, todo esto no serían argumentos de peso para tumbar la hipótesis de que el cine pueda ser fuente histórica puesto que, de alguna manera, todas las películas vienen a ser históricas en el sentido de que son reflejo de la mentalidad de las personas de la época. Como bien creía Pierre Sorlin, no hay que olvidar que el cine ha sido testigo de la historia[29] y, además, en el aspecto de la parcialidad igual que un documentalista elige una serie de planos para su montaje, el historiador también elige una determinada selección de fuentes.

En 1947, Sigfried Kracauer dio a conocer un riguroso ensayo[30] que no tardó en despertar críticas y un ferviente debate. Este postulaba que en los filmes expresionistas alemanes de las primeras décadas del siglo XX subyacía el germen del nazismo. Hasta ese momento el cine había sido considerado como un mero entretenimiento en contraposición a lo que estaba estableciendo Kracauer: descifrar el imaginario de una sociedad a través del cine, valorarlo como un medio de comunicación de masas y como tesis, considerar al cine como fuente histórica.

Pionero en este campo es Marc Ferro, estudioso del cine como agente

29 Sorlin, Pierre, *Sociología del cine,* FCE, México D.F., 1985.

30 Kracauer, Sigfried, *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995.

histórico, datando sus primeras investigaciones de la década de los sesenta con Annie Kriegel y Alain Besançon en torno a un tema del que él era especialista. Sigue en la línea de Kracauer, pero llega incluso a superarlo comentando que, más que mostrar la realidad del momento, la cámara revela los lapsos de una sociedad[31]. Esto demostraría que el cine nos enseña lo que una sociedad es capaz de confesar sobre sí misma en un momento determinado, lo que afirma y lo que se niega. Como ejemplo claro de esto, queremos exponer una frase del realizador Bardem, quien en las Conversaciones de Salamanca de 1955, afirmó que el cine español era políticamente ineficaz[32], cuando en realidad sí que fue políticamente eficaz desde una perspectiva de adoctrinamiento del Régimen y cómo todo lo que se omitía, decía mucho de la sociedad española de aquel entonces. Para el coetáneo de Ferro, Sorlin[33], sociólogo ya citado en este epígrafe, cada película es expresión ideológica del momento en el que es producida.

Ferro, además de ser un ortodoxo del estudio de la historia a través del cine, también lo es del valor didáctico del mismo. Para ello afirma que es correcto e imprescindible establecer una clasificación adecuada al respecto. Su gran discípulo español, el profesor Caparrós Lera, establece tres tipos de películas:

- De reconstrucción histórica: películas que, sin voluntad de ello, se convierten en testimonio de su época.
- De ficción histórica: películas en las que la historia es escenario.
- De reconstitución histórica: películas con vocación de reinterpretar el pasado[34].

En realidad, en todas las fuentes utilizadas como herramientas para el estudio de la Historia podríamos encontrar este tipo de problemas, ya que cada una estaría sujeta a las convenciones de su género. Si lo asumimos de esta manera, se podría plantear que el cine no retrata el pasado con la lealtad que se le asume[35]. En este sentido, podríamos interpretar que el cine documental es el único soporte audiovisual válido para estudiar la Historia. Sin

31 Kriegel, Anna, Ferro, Marc, & Besançon, Alain, "Historie et cinéma : L'experience de la Grande Guerre", *Annales 20*, 1965, 327-336.

32 Aragüez Rubio, Carlos, "Intelectuales y cine en segundo franquismo : de las Conversaciones de Salamanca al Nuevo Cine Español", *Historia del Presente*, 5, 2005, 121.

33 Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, FCE, México D.F., 1985.

34 Valero, Tomás, *Historia de España contemporánea vista por el cine*, UBE, Barcelona, 2010, 19.

35 Goldman, Annie, "Madame Bovary vista por Flaubert, Minelli y Chabrol", *Istor*, 20, 2015, 1.

embargo, según esta teoría el documental también se apoya en un discurso, conformando las secuencias narrativas a través de una trama, el uso de las voces en *off* en algunos casos o los rótulos que van marcando el relato. Esto querría decir que también estaría sujeto a la manipulación que exige el objetivo último de su creación.

La importancia del cine, en y para la Historia, trasciende a lo que quiera relatar si entendemos la película como un "libro proyectado": aporta información del momento en que se ha rodado, del momento de su estreno, sin olvidar aquí el ostracismo que sufrieron muchas películas que quedaron postergadas hasta que pudieron ser exhibidas debido a las distintas formas de censura. Por lo tanto, reflejaría las preocupaciones sociales y políticas del momento en el que se ha producido el filme. Esto es algo que apoya también la voz de Martin A. Jackson, el cual afirma que el cine enriquece el proceso de aprendizaje de múltiples disciplinas humanísticas, en especial la Historia, y expone que *"el único cine que, semánticamente hablando, merecería el nombre de «histórico» es aquel que en sí mismo, pertenece ya a la historia"*[36].

Para nosotros queda, pues, claro que el cine no es solo una forma de ocio, un simple canal de entretenimiento, sino que es mucho más que eso: una expresión sociocultural de un valor incalculable, así como una importante fuente histórica y expresión artística. Ya sabemos que el cine está considerado séptimo arte y es que, tras las artes nobles y dinámicas, nos encontramos que, en la escala numérica establecida para las artes, el número de la suerte es para esta expresión audiovisual: el cine tiene la posibilidad de expresar cualquiera de ellas. Creemos que el historiador no debe desentenderse de esta fuente de información. En este sentido Helena Lumbreras, realizadora de Colectivo de Cine de Clase, decía que no se hace historia del cine, sino que se hace la historia con el cine. Creemos, por lo tanto, que podemos considerar al cine como una fuente o herramienta para la comprensión de la historia más reciente, es más, lo catalogamos fundamental para cualquier investigación.

La mirada tapiada antes y durante de la Transición: Los ojos vendados (1978), de Carlos Saura

Geraldine Chaplin[37] es una de las protagonistas de esta cinta que po-

36 Jackson, Martin A., "El historiador y el cine" en Romaguera, Joaquim, y Riambau, Esteve, eds., *La historia y el cine,* Fontamara, Barcelona, 1983, 16-17.

37 De la relación profesional de ella y Saura surgieron nueve títulos, entre los que destacan *Peppermint frappé*, *El jardín de las delicias*, *Ana y los lobos* y *Cría cuervos*, y de su relación sentimental, que mantuvieron hasta 1979, nació el primer hijo de Geraldine, Shane Saura.

demos enmarcar dentro de un ciclo de ocho películas[38] de Saura que se denomina "memorístico". Tres son los rasgos característicos de las cintas que conforman este ciclo: *"personajes que tienden a retrotraerse a un pasado traumático, […] complejas estructuras donde predomina el flashback […] y un discurso crítico sobre el legado […]del franquismo"*[39].

Para comprender esta cinta es necesario comprender el contexto en que fue producida. En enero de 1977 tuvo lugar la denominada Semana Negra (del 24 al 30 de enero): el grupo terrorista GRAPO secuestra al teniente general Emilio Villaescusa; la policía mata a una estudiante en una manifestación (María de la Luz Nájera); dos individuos ultraderechistas asesinan a cinco abogados laboralistas en un despacho en la calle Atocha; y el viernes 28 los GRAPO asesinan a cuatro policías[40]. Esta película fue, por tanto, escrita en un contexto de gran violencia, tal y como le pasó a Paulino Viota y Javier Vega cuando escribieron el guion para *Con uñas y dientes*. Más allá del contexto político y social que se vivía, Saura vivió en su propia familia esta clima violento: su hijo Antonio sufre una agresión a manos de militantes de extrema derecha en Madrid[41]. Por último, debemos señalar que Saura participó en el tribunal de Bertrand Russell sobre la tortura en Sudamérica, en mayo de 1977[42]. Todo lo cual queda claramente reflejado (tácita e implícitamente) en su filme.

Podemos comprobar esto último en esta obra de gran carga *metaficcional*: en la primera escena observamos que Luis (profesor de arte dramático y dramaturgo) forma parte de un coloquio sobre tortura en América Latina donde habla una mujer argentina, Inés. La cámara va haciendo zoom hasta encuadrar un primer plano del rostro de ella, quien relata las torturas a las que fue sometida. Luis queda tan impresionado por su testimonio que decide llevar a cabo una obra de teatro sobre esta temática, donde Emilia, una amiga suya

....

38 *Peppermint Frappé* (1967), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1976), *Elisa, vida mía* (1977), *Los ojos vendados* (1978) y *Dulces horas* (1982).

39 Planes Pedreño, José Antonio, "Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la Transición española: de la memoria activa de *Los ojos vendados* (1978) a la memoria pasiva de *Dulces horas* (1982)", *Historia y Comunicación Social* 25 (1), 151.

40 "La matanza de Atocha y «la semana negra» de la transición", *La vanguardia*, 24/01/2017, https://www.lavanguardia.com/cultura/20170124/413653999491/la-matanza-de-atocha-y-la-semana-negra-de-la-transicion.html (03/02/2021).

41 D'Lugo, Marvin, *The film of Carlos Saura. The practise of seeing*, Princenton University Press, Princenton, 1991, 147.

42 Sierra, Julio, «El tribunal Russell estudia la presunta violación de los derechos humanos en la RFA», *El País*, 2 de enero de 1979.

con la que terminará por tener una relación íntima, será quien encarne a Inés.

Nada queda al azar en el cine de Saura y hay que exponer quienes son los actores que encarnan a los personajes masculinos: en el papel de Luis (profesor de teatro), está José Luis Gómez, quien había trabajado en teatro muchos años, siendo esta película un claro homenaje a ese teatro comprometido. De hecho, José Luis Gómez representa a un personaje muy parecido a sí mismo: quiere hacer una obra muy potente creativamente hablando, pero también políticamente, que es lo que hacía este como director de teatro. Por otro lado, Xavier Elorriaga en el papel de Manuel (marido de Emilia), era un actor muy activo en los años de la Transición en películas de índole política, como en su papel de Josep en *La ciudad quemada* (1975) de Antoni Ribas, o en el filme de José María Forn, *Companys, procés a Catalunya*, (1979).

En esta película, Saura abandona el lenguaje críptico que lo ha caracterizado y cuenta, de forma directa, un tema actual. En la primera escena del filme, podemos observar un salón de actos donde se celebra un coloquio. Bien podría ser el tribunal de Bertrand Russell, ya que un ponente en francés (con una voz en *off* que traduce simultáneamente) expone: "Esta comisión tiene pruebas de que hoy se tortura, se priva de libertad y se asesina, con la más absoluta impunidad en países que presumen de civilizados"[43]. Si bien, este coloquio parece enfocado a la situación de Sudamérica, no hay duda de que tiene su parangón con España: según un estudio de Sophie Baby, en 1977 estallaron 500 conflictos violentos, donde murieron 35 personas asesinadas por terroristas (17 por ETA, 11 por la extrema derecha y 7 por el GRAPO) y 24 muertos a manos policiales[44].

El ponente continúa su disertación: "Esta Comisión tiene pruebas que acusa a los sistemas de gobierno que toleran, incluso protegen estos sistemas de represión"[45]. En Argentina el Juicio de las Juntas, llevado a cabo en 1985, demostró las torturas perpetradas y la implicación del Gobierno[46]. En España, en el periodo que esta película fue rodada, tuvieron lugar los Sucesos de Vitoria el 3 de marzo de 1976[47], que dejaron un saldo de cinco muertos y cuyos responsables jamás fueron juzgados; ese mismo año las fotografías de las torturas perpetradas a Amparo Arango dieron la vuelta al mundo. Más

43 *Los ojos vendados*, (1977), de Carlos Saura.

44 Baby, Sophie, "Volver sobre la inmaculada Transición. El mito de una Transición pacífica en España" en Chaput, Marie Claude y Pérez Serrano, Julio eds., *La transición española: nuevos enfoques para un viejo debate*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, 75–94.

45 *Los ojos vendados*, (1977), de Carlos Saura.

46 Crenzel, Emilio, *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en Argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

47 «Violentas manifestaciones en Vitoria», *El Diario Vasco*, 4 de marzo de 1976, 4.

adelante, en octubre de 1979, el senador vasco Juan María Bandrés (Euskadiko Ezquerra) denunció al ministro de Interior la tortura a tres vascos[48] y el caso Arregui[49].Ello dejaba claro que, si bien Franco había muerto, los métodos utilizados por la Policía no se habían extinguido y sus responsables permanecían impunes. A esto hay que añadir que durante los gobiernos de la UCD, grandes torturadores de la Policía, fueron ascendidos ocupando cargos de gran importancia en los cuerpos de seguridad del estado, como José Sainz González, jefe de la Brigada Político Social en Bilbao de 1970 a 1974, nombrado subdirector general de la Policía en el Gobierno de Adolfo Suárez[50]. Por lo tanto, aunque la obra se inspire en las torturas perpetradas en Argentina no cabe duda de que, a través de esta, se está haciendo una reflexión de la situación interna de España.

Si bien, la película está enfocada en el plano de la historia argentina, también encontramos elementos que nos señalan su conexión con la realidad española: Manuel (a quien encarna Xavier Elorriaga), el marido de Emilia a la que maltrata, representa no solo a un maltratador, sino a la derecha franquista. Cuando Luis va a la consulta de Manuel, que es dentista, este utiliza unos aparatos que parecen transformarse en instrumentos de tortura que sufre Inés (encarnada en Emilia) en la primera escena (imagen mental) que imagina el protagonista. Este termina por escupir sangre, lo que parece una suerte de metáfora de lo que le sucederá a la mujer que él está imaginando en ese momento. El recurso de la imagen mental es muy recurrente en esta narración, de hecho es utilizado hasta en nueve ocasiones, y no es accidental que sean delimitadas, es decir:

> *"Surgen como consecuencia de elementos concretos asociados a las circunstancias presentes de Luis, tales como objetos, sonidos o situaciones en general. La película pretende así mostrar el grado de interiorización del protagonista en lo relativo a la narración de Inés, toda vez que las digresiones mentales están diseñadas tanto a partir de sus condiciones personales como de las narradas por las víctimas"*[51].

---

48 "Bandrés denuncia al ministro de Interior presuntas torturas en el País Vasco", El País, 24/10/1979, https://elpais.com/diario/1979/10/24/espana/309567617_850215.html (04/02/2021)

49 Díez Puertas, Emeterio, *Golpe a la Transición: El secuestro de El Crimen de Cuenca*, Laertes, Barcelona, 2012, 311.

50 "El Gobierno acaba con la sindicación obligatoria", *Diario 16*, Madrid, 3 de junio de 1977, 2.

51 Planes Pedreño, José Antonio, "Actitudes ante el recuerdo", 155.

En la siguiente escena en la que se encuentra en su casa, se dice a sí mismo que se ha quedado a medio camino de todo mientras observa su cama a medio hacer. Podemos interpretarlo como que en realidad está hablando de que España se ha quedado a medio camino de la democracia puesto que, recoge una nota que estaba en su papelera y al pincharla en el corcho se puede leer: "No nos gusta lo que estás preparando. Deberías dejarlo cuanto antes". Son amenazas que pesan sobre Luis para que no lleve a cabo su obra. En realidad, esto fue muy común durante la Transición: librerías y salas de cine eran blanco de atentados de grupos (sobre todo) de extrema derecha[52].

Camada negra (1977), de Gutiérrez Aragón también sufrió controversia. La productora explica a la revista *Nuevo Fotogramas,* que el cine Luchana de Madrid que la acogía, padeció algún altercado. Concretamente la madrugada del 10 al 11 de octubre de 1977, por el lanzamiento de un cóctel molotov que no llegó a explotar, además de algún espectador que, como declara la revista, "da las vivas de antaño"[53]. Debido a esto, se puso protección al cine y así se evitaban otros intentos que pudiesen resultar exitosos en el futuro. Hay una secuencia de esta película "en la que unos caballos entran a través de unos cristales a una librería, que eso no ocurrió de verdad (lo de los caballos), eso formaba parte de la ficción; pero sí hubo un grupo de guerrilleros que asaltó la librería Alberti de Madrid"[54]. Resulta una curiosa coincidencia que lo mismo que denuncia Gutiérrez Aragón en su filme (ataques de grupos extremistas), lo sufrió el cine donde se estrenó su película.

Respecto a esta mengua en la libertad de expresión por el abuso de grupos extremistas, también encontramos en el filme un guiño a otro episodio de la Transición española que afectó a la cultura, específicamente al teatro.

En una escena en la que Emilia se pinta los labios, se puede ver en el espejo del tocador, una pegatina donde está escrito "Llibertat de expresió", con una máscara de teatro cuya boca es tachada por una línea en diagonal roja. En realidad, esta era la imagen de la campaña "per la Llibertat d'expressi*ó*" en contra a la conflictiva e injustificada detención de Boadella y del proceso militar abierto contra él por la pieza teatral La Torna[55]. De hecho, el 22 de diciembre de 1977 fueron a la huelga los trabajadores de la cultura por este

52 Sarría Buil, Aránzazu, «Atentados contra las librerías en la España de los setenta: la expresión de una violencia política», *Sucesos, guerras, atentados. La escritura de la violencia y sus representaciones*, Marie-Claude Chaput y Manuelle Peloille (coord), PILAR, Madrid, 2009, 118.

53 Sagarra, Joan, "Ya…! Actualidad. Censura habla la Dirección General de Cine", *Nuevo Fotogramas 1513*, 1977, 11.

54 Entrevista realizada a Carlos Taillefer por María Teresa Nogueroles, por teléfono (15-05-2020).

55 «Sobre la torna de la torna : Crimen de Estado » en https://elsjoglars.com/portfolio/la-torna-de-la-torna/

encausamiento. En Barcelona cerraron casi 100 cines y en Madrid el Cinestudio Griffith[56]. Parece que, además de contextualizar la película, es un detalle de Saura hacia Boadella y una crítica a la censura que aún daba coletazos en este periodo.

Las notas no dejarán de llegar a la casa de Luis, que como un meticuloso coleccionista las irá poniendo en el corcho donde se encuentran los recortes de periódicos sobre casos de torturas. Mientras esto sucede, Emilia abandona a su marido e inicia una relación sentimental con Luis. El personaje principal de la obra de teatro que Luis prepara es interpretado por esta, quien utiliza el teatro como vía de escape para encontrarse a sí misma. En una de las escenas en las que están juntos, Luis saca del bolso de Emilia una fotografía en la que aparece ella junto con su marido. Por detrás está escrito "Nov 1975". Es significativo que esta sea la fecha: la misma en la que murió Franco, como si Emilia no pudiese terminar de desprenderse de ese recuerdo. Una suerte de analogía de que España no podía librarse de los posos del franquismo, de aquí el término acuñado por Amando de Miguel, franquismo sociológico[57].

En la siguiente escena, él abre una carta en la que encuentra la última nota que le envían: "Es el último aviso y tu última oportunidad". Efectivamente, cuando Emilia llega a casa de Luis se la encuentra completamente destrozada y con pintadas por toda la casa. Emilia avanza asustada en busca de Luis, en cuyas paredes hay incluso esvásticas. Él sale de un cuarto con la ropa rota y la cara ensangrentada. Todo el conflicto que se aborda desde la perspectiva argentina termina por reflejar las propias problemáticas españolas que habían sido ignoradas. España parece no ser una democracia plena : el haber evitado el propio pasado ha terminado por pasarle factura.

La última escena nos muestra a Emilia en el teatro hablando de lo confundida que está, al igual que en esta película se confunden las torturas en los dos países. Al final, esta expone ante el público: "Espero que este testimonio sirva para alertar a la opinión pública…"[58], mientras dice estas palabras, la cámara se detiene en el público encuadrando a dos individuos con bigote que se remueven nerviosos en sus asientos. Emilia continúa hablando: "Para que condene a los regímenes militares autoritarios y represivos, para que no vuelvan a suceder hechos como este". Al terminar la frase, los dos hombres (que acababan de ser enfocados) se levantan con metralletas y disparan al escenario, matando a Emilia y a los que se encuentran detrás de ella, entre

56 Trenzado Romero, Manuel, *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1999, 294.

57 Término acuñado por Amando De Miguel en su libro De Miguel, Amando, *Sociología del franquismo,* Éxito, Barcelona, 1978.

58 *Los ojos vendados* (1978), de Carlos Saura.

otros, Luis. El final nos pone sobre aviso de que nada ha cambiado, que todo sigue igual. Un plano secuencia muestra la huida despavorida del público.

En esta película bisagra donde Saura recoge los temas anteriores de su cine y conecta con los nuevos, se pone sobre la pantalla la memoria y las torturas. El título bien puede evocar a las torturas cometidas en Argentina: cuando se secuestraba a alguien y se llevaba a un centro de detención clandestino, lo primero que se hacía era privar del sentido de la vista al detenido. Sin embargo, creemos que Saura hace una metáfora de los ojos como el espejo del alma mostrándolos vendados, alegoría de un alma ciega, deteriorada por la violencia y la infructuosa tortura.

A través de las torturas perpetradas en Argentina, Saura relata verdades como puños que golpeaban a la España de entonces, verdades que sectores de la sociedad española tildaban de incómodas.

Otra oportunidad, otra mirada al pasado: La historia oficial (1985) de Luis Puenzo

La preproducción de la película *La historia oficial* se hizo durante la última dictadura argentina (en 1983, cuando ésta aún seguía vigente) y, por lo tanto, podemos hacernos una idea de que se realizó sin financiación del Estado. Esta película estrenada en 1985 (plena época de Transición en Argentina) consiguió el primer Óscar para su país.

La historia trata sobre el conflicto personal que sufre Alicia (profesora de Historia en enseñanza secundaria) al tener una duda razonable sobre si su hija adoptiva, Gabi, puede ser en realidad un bebé robado durante el proceso de Reorganización Nacional[59].

Puenzo trata la memoria colectiva a través del núcleo de una familia porteña burguesa, cuya realidad se va desmoronando a lo largo de todo el filme, quedando todo lo conocido, todo lo "oficial" como una mentira.

Alicia, Norma Leandro, es una profesora que defiende que la Historia sirve para comprender el mundo porque contiene la memoria de los pueblos. Paradójicamente, ella es una desmemoriada (o dice no saber nada de lo que sucede a su alrededor) de la historia presente de su país. No es hasta que vuelve a reencontrarse con una amiga del Bachillerato, Ana, cuando se consigue abrir una grieta en la pared de "la caverna de Platón" en la que parecía vivir la protagonista. De hecho, el personaje de Ana funcionará como brújula moral de Alicia a lo largo de toda la película.

59 Nombre que se le da a la última dictadura argentina.

Si bien es un filme argentino, encontramos en el elenco actores relacionados con España: María Luisa Robledo es una actriz española que termina su vida y carrera en Argentina. En el filme interpreta el papel de Nata, la madre de Roberto (Héctor Alterio). Por su parte, este último es argentino, pero su vinculación con España es muy fuerte: cuando en 1976 la dictadura estalla en Argentina, Héctor Alterio se encontraba en el Festival de San Sebastián donde recibe una llamada desde su país para advertirle que no vuelva, que lo buscan. Es a partir de aquí cuando Alterio se queda a vivir en España (terminará con la doble nacionalidad y realizará varias películas[60]). Curiosamente, en la película de Puenzo interpretará a Roberto, un empresario agresivo cómplice de los militares durante la dictadura.

A lo largo del filme encontramos dos referencias a España que si bien pecan de breves, son muy significativas:

La primera, al principio del filme en el que Alicia y su marido Roberto van a cenar con unos amigos militares. Se da a entender que son altos cargos de la dictadura, ya que debemos tener en cuenta que en la fecha que se nos ha marcado en una de las primeras escenas del filme, 14 de marzo de 1983, aún seguía vigente la dictadura. Reynaldo Benito Antonio Bignone (militar argentino), fue el cuarto y último presidente *de facto* de Argentina durante el Proceso de Reorganización Nacional, hasta que entregó el 10 de diciembre de 1983 el mando al presidente constitucional Raúl Ricardo Alfonsín[61].

Al inicio de la cena, uno de ellos comenta que ha estado en España la semana pasada y que, conversando con un empresario socialista, Ballesteros, le había confesado que "con Franco se vivía mejor"[62]. En 1983, España era una democracia donde se encontraban los socialistas en el gobierno, estos ganaron las elecciones por mayoría absoluta el 28 de octubre de 1982. Por lo tanto, resulta paradójico que un socialista exponga esto. En una corta reflexión el locutor expone: "Claro…ahora que son gobiernos, ya no saben a quién echarles las culpas"[63]. En realidad, lo que esconde esta anécdota es un intento de símil con Argentina: en 1983 España ya había superado su etapa de Transición de siete años; pero en Argentina apenas había sido iniciada. Lo que verdaderamente se quiere exponer con este comentario es que pasará lo mismo que ha sucedido en España: todo el mundo, incluso la oposición, vive mejor en un régimen cívico-militar que en una democracia. Es decir, España

60 Una de ellas, en plena Transición española y que no pasó desapercibida ni para la Administración española ni para la sociedad, *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró.

61 Aboy Carlés, Gerardo, *Las dos fronteras de la democracia argentina. La redefinición de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*, Homo Sapiens, Rosario, 2001, 24.

62 *La historia oficial,* (1983), de Luis Puenzo.

63 Ibid.

sirve de marco histórico y político para abordar la propia problemática de Argentina.

La segunda escena en la que se nombra a España para abordar un problema argentino es una de carácter familiar. Hay que partir de la base de que la relación entre Roberto y su padre es mala debido a que este último considera que su hijo ha sido cómplice de la Junta Militar y que no le ha importado hacer negocios con esta para hacerse rico.

Toda la familia de Roberto está en la mesa comiendo asado en domingo y en un momento dado, el padre le gasta una broma, y Roberto se enfada. Hay un plano-contraplano que nos muestra el careo entre padre e hijo mientras este último expone: "Todo el país se fue para abajo, solamente los ladrones, los hijos de puta, los cómplices y el mayor de mi hijo, se fueron *parriba*"[64]. Al decir esto último su voz se quiebra y tiene que apartar la mirada de su hijo con una amargura que parece que va a romper en llanto. Roberto se levanta lleno de furia tirando la silla al suelo, en ese momento toda la tensión que estaba sobre la mesa estalla y cada personaje toma una posición en el escenario. "Siguen repitiendo las mismas boludeces anarquistas de toda la vida, la guerra de España la perdieron, PERDIERON. ¿Y me quieren hacer sentir culpable a mí porque yo no soy un perdedor?"[65]. De nuevo, España es nombrada en el filme. En este caso, es utilizada por Roberto para echar en cara a su padre que siempre se sitúa en el bando perdedor.

Roberto hace referencia a la Guerra Civil española en la que, seguramente, su padre pudo estar de joven, ya sea porque es español (no tiene ningún acento argentino) o porque luchó en el bando republicano (se hace referencia al anarquismo). Roberto se remonta a una contienda más lejana (la Guerra Civil española fue de 1936 a 1939) para increpar a su padre. En realidad, creemos que lo que está intentando al referenciar esta guerra fratricida, es evitar afrontar un conflicto cercano (la dictadura cívico-militar de 1976-1983), para así no tener que justificar su complicidad con el régimen. Ni tampoco la Guerra de las Malvinas que, como le espeta su hermano, fue un fraude que pagaron "los pibes"[66]. Por otra parte, no debe extrañarnos que Alterio haga referencia a la guerra española puesto que, si bien, la mayoría de republicanos exiliados lo hicieron mayoritariamente a México, Francia y Rusia, también hubo un número importante que partió a Argentina, país que

64 *La historia oficial* (1983), de Luis Puenzo.

65 Ibid.

66 Palabra que hace referencia a los niños o muchachos jóvenes. En la Guerra de las Malvinas mucho de los soldados que fueron a combatir eran muchachos jóvenes sin instrucción militar.

siempre ha tenido una especial vinculación con España[67]. Lo que preocupa a su padre no es que perdieron la Guerra Civil española, sino que su hijo haya sido un colaboracionista del régimen dictatorial argentino.

Esta película supone una oda a la memoria (el mismo título nos lo indica), y hay varias escenas del filme donde se expone la importancia de la sociedad en la memoria de los países. Varios agentes externos son los que hacen que Alicia reaccione y comience a plantearse el origen biológico de Gabi, la niña adoptada. En primer lugar, como ya hemos mencionado, su amiga Ana es el detonante que hace despertar sus dudas sobre la versión oficial. En segundo, sus alumnos, especialmente cuando uno de ellos le espeta que "la Historia la escriben los asesinos"[68] y toda la clase le llena la pizarra con recortes de periódicos donde se anuncian los desaparecidos. En último lugar, el profesor de Literatura, Benítez, que ve en ella el potencial necesario para que despierte su conciencia. Alicia y él van juntos en el coche y ella le entrega los recortes de periódico que les han colgado sus alumnos. Este le expone que siempre es más fácil creer que no es posible, "sobre todo porque pare que fuera posible se necesitaría mucha complicidad, mucha gente que no lo pueda creer aunque lo tenga delante"[69]. El comentario de Benítez da a entender que Alicia es una de esas personas "cómplices" a las que les resulta más fácil creer que no es factible que suceda lo que tienen frente a los ojos y parecen no querer ver. *"El personaje de Alicia es una encarnación perfecta de la complicidad social como negación: hace como que no sabe, prefiere no pensar, pasa por alto los indicios, les resta importancia, hace la vista gorda, en resumen, se desentiende"*[70].

Si bien Saura es el genio del cine metafórico, la película de Puenzo no es carente del mismo, como la escena en que Alicia está mirando distintas fotografías de Gabi (la niña), después de la confesión que le ha hecho Ana, su amiga, sobre familias que pagan por quedarse con niños robados. Alicia se asusta cuando Gabi le da un abrazo y el sobresalto provoca que golpee una copa que hace derramar el licor sobre una fotografía en la que esta Gabi. Esto parece una suerte de premonición de lo que va a suceder: igual que la foto queda manchada por el alcohol, la imagen de la familia queda empañada por la sombra de la duda sobre los orígenes de la adopción. Otra escena, esta vez protagonizada por Gabi, en la que esta se encuentra con una muñeca

67 Debemos recordar que cuando España queda aislada por Europa tras el triunfo del bando nacional, Argentina envía toneladas de carne para ayudar en la hambruna de la posguerra.

68 *La historia oficial* (1983), de Luis Puenzo.

69 *La historia oficial* (1983), de Luis Puenzo.

70 Visconti, Marcela, "Lo pensable de una época: sobre la historia oficial de Luis Puenzo", *Aletheia*, volumen 4, no 8, 2014, 6.

en su cuarto cuando sus primos irrumpen en la habitación con pistolas de juguetes desordenándolo todo. Esto es en realidad una reproducción de lo que le pasó a su madre biológica: irrumpieron en su casa con violencia para secuestrarla.

Respecto a las herramientas utilizadas por Puenzo, no se incluye el *flashback* ni la metalepsis como en el caso de la película de Saura, pero no hace falta: la carga emotiva de las experiencias, las actuaciones magistrales de todos los actores y la música que acompaña las escenas hace perfectamente su trabajo, contándonos lo justo para querer saber más. Por ejemplo, el plano secuencia en que Norma Leandro está con su amiga Ana y esta, tras estar bebida, se abre a ella para explicarle el infierno por el que pasó[71].

Aunque el final del filme queda como algo abierto, hemos podido asistir a la toma de conciencia cívica y política de Alicia, que es lo que en realidad quería provocar Puenzo en la sociedad argentina con el visionado de este filme. Esta película, que es un clásico obligatorio, nos recuerda que la versión oficial es solamente una de las posibles versiones de la Historia, y que es necesario romper el silencio para conseguir que la memoria de los países no muera.

Algunas conclusiones

El cine es capaz de confesar lo que la sociedad aún no se atreve a exponer o las cuestiones sobre las que ésta aún no ha sido capaz de reflexionar. Estas películas son definitorias sobre los procesos de Transición por el que pasaron ambos países. *La historia oficial* supone un desmantelamiento del régimen anterior desde el interior de una familia burguesa argentina: se utiliza el conflicto individual para abordar el drama colectivo. De la misma manera, *Los ojos vendados* hace lo propio.

Si bien, la película argentina no tiene en el centro de su relato ninguna problemática española (como sí la tiene *Los ojos vendados* respecto a Argentina), se recurre a la realidad española para hacer una comparativa con la problemática propia e interna del país. Aunque con herramientas distintas, estas dos películas reflexionan sobre una dimensión mnemónica de ambos países. Se plantea la memoria histórica de España y Argentina a través de dos mujeres adultas: la primera, mediante su propia historia cuyas experiencias construyen inevitablemente su identidad como persona; la segunda, a través

71 Una película que describe muy bien la situación de los detenidos en centros de detención clandestinos en Argentina durante la dictadura es *Garage olimpo* (1999), de Marco Bechis.

de la historia de su hija descubrirá las limitaciones de las versiones oficiales y su propio papel en la historia del país.

En ambas películas, las dos mujeres protagonistas emprenden una búsqueda interna para afrontar su realidad que las lleva a la tragedia: en el caso del personaje de Geraldine Chaplin, necesita encontrarse a sí misma y el personaje que interpreta parece ayudarla a ello, sin embargo, termina siendo asesinada. En el caso de Alicia (Norma Leandro), inicia una labor de búsqueda de la verdad con la que parece querer encontrar la redención; pero se topará con la tragedia familiar y, sobre todo, en el ámbito conyugal. En el personaje de Héctor Alterio hay una escalada en su actitud violenta a lo largo de toda la película que llega a su culmen cuando, al fin, ella destapa el monstruo que es él y este termina agrediéndola.

Si bien, hay una revisión del pasado en ambas ficciones, queda espacio para el presente: al fin y al cabo, aquellos que controlan el presente son los que escriben o han escrito el pasado, de ahí que haya una historia oficial y otras disidentes. En el caso de la ficción argentina queda claro que en el periodo que se desarrolla la película (la Transición), aún quedan muchas cuestiones del pasado por resolver: niños robados, torturadores libres sin ser llevados a juicio, víctimas que aún guardan silencio y personas que no son capaces de enfrentar la realidad. En el caso español, de la misma manera: artistas (en este caso, un dramaturgo) que aún no puede expresarse libremente, las amenazas como método para impedir el ejercicio de la libre expresión y la tortura ejercida por los estados.

En ambas ficciones se presenta cómo la sombra de un pasado dictatorial parece ensombrecer un presente enrarecido por el trauma cercano. De hecho, ambas películas se sitúan en el género dramático. En las dos se aborda el tema de la tortura y se hace referencia al otro país para tratar temas que también se han dado en el propio en un contexto muy cercano (dictadura pasada).

Por otro lado, debemos señalar que en las dos películas se percibe un atisbo de esperanza al tratar el tiempo presente: en el caso de la argentina, los estudiantes se atreven a mostrar la otra versión de los hechos a su profesora de Historia sin miedo a posibles represalias: empapelan la clase con papel de periódico sobre las desapariciones y uno de los estudiantes reclama a la profesora que “no hay pruebas porque la historia la escriben los asesinos”. En el caso español, a pesar de las amenazas que le llegan al dramaturgo, lleva a cabo su obra de teatro, lo que le cuesta una paliza y el destrozo de su casa y local. Esto solo puede ser indicativo de algo: las cosas empiezan a cambiar y los ciudadanos se están sacudiendo el miedo a pesar de las limitaciones que aún plantean ambos regímenes, tanto en Argentina como en España.

Por todo ello, estas dos películas invitan al público a emprender un ejercicio de memoria y a dilucidar las realidades de su presente a través (entre otros recursos) de la historia del otro país.

Consideramos que ambas películas tienen el don de la oportunidad: se realizan y se exhiben en un momento en que el propio público está viviendo lo mismo que se ve en las pantallas. Ambas sirven para poner el dedo en la llaga sobre una fractura que divide a la sociedad y de unas situaciones cotidianas a las que se enfrentan los ciudadanos, obligando al espectador a realizar una reflexión más profunda sobre su propia realidad. Aunque no tuvieron la misma repercusión (*La historia oficial* recibió numerosos premios internacionales y tuvo una gran acogida en su país, caso distinto al de la película de Saura), ambas son valientes y necesarias. No solo sirven para confrontar la memoria del espectador a un pasado traumático, sino para comprender los desafíos del tiempo presente a los que se enfrentaban en periodo de Transición.

Judas Tadeo: Imagen sagrada y transformaciones urbanas en torno al templo de San Hipólito y San Casiano, 1950-2020

Christian Miguel Ruíz Rodríguez
Universidad Nacional Autónoma de México[1]

Introducción

México es el segundo país con mayor cantidad de católicos entre su población, lo que ha permitido a la Iglesia y sus prácticas religiosas, se manifiesten abiertamente en la morfología espacial de sus urbes. La investigación que aquí presento identifica estas características en el templo de San Hipólito y San Casiano, ubicado sobre Calzada México Tacuba, al poniente del Centro Histórico de la Ciudad de México. Este espacio guarda uno de los cultos populares entre los citadinos, el de san Judas Tadeo, patrono de las causas difíciles, desesperadas e imposibles. Su celebración genera cientos de peregrinaciones al corazón de la metrópoli el 28 de cada mes y, en especial, en octubre. Durante estos días, es común observar a miles de devotos que transitan por las calles del Centro provenientes de diversos puntos de la ciudad, cargando imágenes del santo a quien le llaman, popularmente, 'san Juditas o el patrón'.

El culto a Judas Tadeo es un movimiento religioso que creció en la capital del país durante la segunda mitad del siglo XX; esto ha provocado que su imagen se encuentre en varias iglesias, capillas y altares callejeros de la ciudad, Incluso se han desarrollado dinámicas y expresiones de fe particulares, que se manifiestan en la apropiación del espacio público de la traza antigua. Lo anterior, ha revitalizado un proceso de construcción originado por las cualidades propias de la urbe a partir del reordenamiento que detonó el uso masivo del automóvil, la migración del campo a la ciudad y el crecimiento demográfico descontrolado. Por lo que respecta al Centro Histórico, zona neurálgica de

1 Becario del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Asesorado por el Dr. Jaime Genaro Cuadriello Aguilar.

la ciudad, la necesidad de adecuar avenidas y proyectar ejes viales permitió una conexión 'razonable' dentro del crecimiento de la urbe moderna, que fue desplazando hacia la periferia, a miles de ciudadanos que diariamente deben trasladarse a la zona central[2].

Durante la administración del regente Ernesto Peralta Uruchurtu (1952-1966), se diseñaron varios programas de modernización urbana para el Centro Histórico capitalino, entre ellos, la prolongación del Paseo de la Reforma[3]. Aunque el fin principal era conectar la zona poniente de la urbe con el norte, la avenida se convirtió en una vía de acceso desde el oeste para la traza antigua, sobre todo en el cruce con la Calzada México-Tacuba.[4] Los trabajos de apertura y reordenamiento se conocieron como el *Proyectazo* (1959-1964); iniciaron en la glorieta de "El Caballito" (hoy cruce de Reforma y avenida Juárez) y terminaron en la intersección de la Calzada de los Misterios con la Calzada de Guadalupe[5]. Específicamente, en el cruce con la Calzada México Tacuba, los trabajos incluyeron la demolición de todas las construcciones antiguas para prolongar el Paseo de la Reforma, dejando en

2 Para conocer más sobre el desarrollo urbano de la Ciudad de México se pueden consultar las siguientes obras: Espinosa López, Enrique, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000), Instituto Politécnico Nacional, México, 2003;* De Gortari Rabiela, Hira y Hernández Franyutti, Regina, *La Ciudad de México y el Distrito Federal*, vol. II, Departamento del Distrito Federal/Instituto José Ma. Mora, México, 1988; Fernández, Justino y Toussaint Manuel, *Planos de la Ciudad de México,* XVI Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación/Instituto de Investigaciones Estéticas / Departamento del Distrito Federal, México, 1960.

3 El diseño original de esta avenida se hizo a petición de Maximiliano de Habsburgo en 1867, en principio se conoció como *Paseo de la Emperatriz o Paseo del Emperador*. Durante el siglo XIX, tuvo como objetivo principal promover las caminatas de la clase alta y comunicar de forma directa al Castillo de Chapultepec, entonces residencia del Emperador, con el Centro de la capital. Actualmente el Paseo de la Reforma es considerada "la avenida más importante de la CDMX", tiene una longitud, aproximadamente, de 15 km., se extiende desde el poniente en la zona de Santa Fe y conecta con la Calzada de los Misterios y la Calzada de Guadalupe, al norponiente. Periódico Excélsior 31 de julio de 2017, *Excélsior en la Historia: La metamorfosis de Paseo de la Reforma*. https://www.excelsior.com.mx/nacional/2013/07/31/911511, (visitado 26 de octubre de 2020).

4 La Calzada México Tacuba tiene su origen en el trazo prehispánico. Era una de las tres calzadas que comunicaban a tierra firme desde el islote de Tenochtitlan; un lugar de paso hacia el poniente que incluso sirvió como vía de escape para las tropas españolas durante la llamada Noche Triste. Actualmente se le considera la calle "más antigua" de México y de América Latina.

5 Los trabajos del *Proyectazo* abarcaron 2.6 km, aproximadamente, convirtiéndose en una vía primaria. Según el reglamento de tránsito de la Ciudad de México, vía primaria es una avenida más ancha que facilita el flujo vehicular. Dentro del tramo construido se colocaron glorietas, camellones y aceras de banquetas anchas. Paseo de la Reforma, también, es considerada la avenida más emblemática, famosa y, estéticamente, de vanguardia en la capital, por la gran cantidad de edificios levantados, tipo rascacielos.

pie únicamente al templo de San Hipólito y San Casiano. Lo anterior, permitió concebir un nodo vial a través del cruce de dos avenidas importantes. [Figuras 1 y 3] Ya sin construcciones aledañas, el templo destacaba entre el paisaje urbano.

Este cruce vial se ha transformado continuamente debido a las políticas públicas y el desarrollo urbano, permitiendo la construcción de nuevas y mayores obras que favorecen el transporte para desahogar las principales vías terrestres. Con el *Proyectazo,* se generó un conflictivo y concurrido nodo urbano en esta parte de la ciudad. En los linderos del templo de San Hipólito y San Casiano se colocaron líneas del Metrobús; dos de sus recorridos, líneas 3 y 4, pasan enfrente y la línea 7, a un costado. Con esto se trató de evitar la aglomeración al exterior del templo, provocada por la devoción hacia san Judas Tadeo durante los días 28.[6] No obstante, los carriles exclusivos del Metrobús son invadidos mes con mes.

Ahora bien, lejos de interrumpir las prácticas religiosas, el sistema de transporte fomenta la movilidad y el desplazamiento de miles de devotos originarios de diferentes partes de la ciudad y su periferia. Además, la prolongación de la superficie en la plaza Francisco Zarco (2014), espacio contiguo, la creación de un corredor peatonal frente al templo en enero del 2020, y la implementación de un carril de ciclovía y bici estacionamiento a las afueras de la iglesia, diversifican la convivencia y el uso de transportes limpios. Ante lo complejo del entorno y las dinámicas generadas por la devoción a san Judas, este trabajo está centrado en entender el papel del espacio urbano y su relación con la imagen sagrada de san Judas Tadeo. Esta es una reflexión ausente dentro del campo de la investigación, específicamente en el área del urbanismo y aunque, han surgido trabajos de carácter religioso y antropológico sobre la devoción, estos se limitan a describir lo que se observa un día 28 de cada mes. El poco interés sobre la relación con el espacio urbano no ha permitido ahondar sobre las dinámicas de fe, asimismo, dejan fuera el análisis de la trasformación y la reconfiguración del espacio público. Estos elementos son clave para el estudio, primero porque es el lugar físico donde se lleva a cabo la práctica cultural; segundo, porque es un espacio que desde el siglo pasado y en la actualidad, ha tenido intervenciones de mejora e imagen

---

6 Cabe señalar, que la expresión religiosa de san Judas Tadeo en las inmediaciones del templo de San Hipólito y San Casiano tuvo auge notorio al inicio de la década de 1990, entonces la práctica religiosa no era novedad en la capital para la segunda década del siglo XXI, sin embargo, el entonces Gobierno del Distrito Federal decidió desviar y trazar parte del recorrido de la línea 3 con carriles exclusivos frente al templo, entre los tramos del Eje 1 Poniente Guerrero y avenida Reforma, a pesar de que pudo proseguir en línea recta sobre Paseo de Bucareli y posteriormente en Cuauhtémoc, donde continúa el servicio actualmente y finaliza la ruta en su cruce con la el eje vial Xola.

urbana para que miles de peregrinos, provenientes de diferentes partes de la metrópoli, se den cita en este referente urbano-arquitectónico que está acentuado por la fisonomía del templo de San Hipólito y San Casiano como tiro visual de cuatro grandes avenidas. [Figura 3] Las preguntas centrales permitirán entender: ¿de qué manera las intervenciones urbanas y de ordenamiento de la ciudad contemporánea han potencializando las prácticas devocionales en el templo de San Hipólito y San Casiano? ¿Qué cualidades de los espacios urbanos se necesitan considerar para comprender cómo se fortalece y favorece la expresión de fe a partir de una imagen religiosa en el centro capitalino? Cabe mencionar, que la Calzada México-Tacuba tiene una vieja herencia procesional porque fue en 1528 cuando se celebró el primer *Paseo del Pendón*, única fiesta civil religiosa durante el siglo XVI en la capital del Virreinato.[7] También, fue la senda obligada para la llegada anual de la Virgen de los Remedios a la capital desde su iglesia, ubicada en lo que hoy es Naucalpan de Juárez. A la vez, era un camino hacia el sur con destino al santuario de la Virgen de la Bala. Con el paso del tiempo, la desamortización de los bienes de la iglesia, las Leyes de Reforma, así como el proceso de modernización durante el Porfiriato, transformaron este sendero de manera paulatina hasta que en la segunda mitad del siglo XX se potencializó el culto a "san Juditas".

La imagen sagrada de Judas Tadeo y el templo

La escultura de san Judas Tadeo fue tallada y traída desde Barcelona en mayo de 1933, por encargo de los misioneros claretianos[8], quienes se han encargado de promover el culto; primero la colocaron bajo el coro del templo de Jesús María.[9] Bien pronto, *"para el mes de octubre se realizaron con éxito la novena y la fiesta del apóstol"* [10]. Si bien, el templo cerró al año siguiente, algunos vecinos continuaron con la celebración piadosa en sus hogares, pues ya

7 La fiesta conmemoraba la toma de Tenochtitlan, el 13 de agosto de 1521. Se sacaba el Pendón en peregrinación desde el Palacio Real hasta la iglesia de San Hipólito. La importancia de este santo y su templo para la capital novohispana fue significativa: a san Hipólito, se le atribuyó el triunfo de las huestes españolas sobre las mexicas y se le convirtió en el primer santo de la ciudad novohispana. Este rito se celebró hasta 1818.

8 Santiago Patraca, Irving, "San Judas Tadeo en México" en *San Judas Tadeo. Semblanza del apóstol y su devoción en el templo de San Hipólito de la Ciudad de México,* México, Misioneros Claretianos, 2014, 121.

9 El templo de Jesús María está ubicado en calle Jesús María no. 39, esquina con Soledad, al oriente del Centro Histórico. Fue la primera casa en la Ciudad de México que se entregó a los Misioneros Claretianos para administrar en 1887, sin embargo, funcionó hasta el 7 de marzo de 1934 cuando se convirtió en el Archivo Histórico Militar.

10 Santiago Patraca, Irving, "San Judas Tadeo en México", 123.

obraba milagros; algunos tenían que ver con la salud, por lo que rápidamente se volvió popular. Según el archivo claretiano y su cronista Irving Santiago Patraca, la imagen fue llevada a la Parroquia del Purísimo Corazón de María, en el sur de la capital, después, en septiembre 1936, a la ciudad de Puebla para celebrar allá la novena y su fiesta durante el mes de octubre.[11] Regresó a la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX.

René Pérez Díaz, misionero claretiano, registró que "*el 28 de abril de 1950 llegó* [la escultura] *al interior de la iglesia de San Hipólito y San Casiano*"[12]. Pero, Santiago Patraca apuntó que fue en 1955 cuando "*la imagen de san Judas Tadeo llega por fin al templo de San Hipólito (atendido por los Misioneros Claretianos desde 1892)*". Además, precisa que "*El Padre Antonio Brandés, CMF[13], fue el primero en promover la devoción en el templo de san Hipólito, y después fue el padre, Ángel Alegre, CMF*" [14]. Independientemente de lo anterior, fue durante la década de 1950 cuando se colocó para veneración una escultura 'nueva' de san Judas Tadeo en el interior del templo de San Hipólito y San Casiano. A partir de los registros fotográficos del templo, crónicas y relatos orales, se sabe que la escultura estuvo ubicada primero a los pies de la nave, junto a la puerta de ingreso del lado poniente, teniendo como estrado el nicho que hoy ocupa el Cristo de la Agonía. Posteriormente, se le trasladó a la capilla que hoy se conoce como de los Santos Mexicanos, ubicada en el segundo tramo de la nave, con acceso por el poniente. [Figura 2] La imagen es diferente a cualquier otra del santo en tanto tamaño, postura, atributos y estofados[15]. Finalmente la imagen fue colocada en el altar principal del templo durante la década de los ochenta.

El san Judas del templo viste túnica verde, el interior de la capa es color rojo, "*En el arte cristiano tradicional el rojo era el color de la sangre del sacrificio de Cristo*

....

11 El novenario o novena de san Judas Tadeo se reza del 19 al 27 de octubre, es decir, durante los nueve días previos al 28 de octubre, fiesta del santo.

12 Pérez Díaz, René "La devoción a san Judas Tadeo: Retos y oportunidades pastorales", en Serrano Sánchez (coord.), *Atención Pastoral a la devoción a san Judas Tadeo*, San Pablo, México, 2013, 151. Desde 1982 los misioneros claretianos se hacen cargo del templo de San Hipólito y San Casiano.

13 CFM, siglas en latín de *Cordis Mariae Filius*.

14 Santiago Patraca, Irving, "San Judas Tadeo en México", 124.

15 Inclusive, en las fotografías del archivo fotográfico de la Coordinación de Monumentos Históricos (acervo del templo de San Hipólito y San Casiano), se pude observar que la imagen portaba un hacha y no un báculo, como hoy en día. Para saber más sobre su llegada, la ubicación del santo en la iglesia y las diferencias de la escultura, ver la ponencia de mi autoría, *San Judas Tadeo: Un 'nuevo' santo en el Centro Histórico de la CDMX*, presentada de manera virtual, en el XLIII Congreso Internacional de Americanística, 10 de mayo de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=0CxZo090uKw

y de los mártires, del amor fervoroso y de las llamas del Espíritu Santo en Pentecostés".[16] Por lo que respecta al tono verde " *En el simbolismo popular , el verde significa el reverdecer de la esperanza[…] La simbología cristiana ve este color a la misma distancia del azul del cielo, un color intermedio y mediador, tranquilizante, refrescante, humano, el color del recogimiento, de la esperanza de la resurrección"*[17] Tales cualidades le fueron atribuidas a Judas ya que fue uno de los apóstoles que, con base a los textos sacros, recibió el derramamiento del Espíritu Santo, y ribetes dorados, lo cual es sumamente representativo del culto. Otro de los principales diferenciadores de la escultura es el empleo de los colores, si bien el verde es constante, el dorado solo se encuentra en la imagen expuesta del templo que ha sustituido el blanco que es parte de la iconografía tradicional del santo. De acuerdo con Eduardo Cirlot,

> "*El oro es la imagen de la luz solar y por consiguiente de la inteligencia divina. Consecuentemente, el oro simboliza todo lo superior, la glorificación […] Todo lo que es de oro o se hace de oro pretende transmitir a su utilidad a su función esa cualidad de superior. El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema*" [18].

Al mismo tiempo, el uso de pintura blanca y amarilla como acabado en los muros del interior del templo, las cortinas y la lona color verde en el atrio de la iglesia, fomentan un imaginario para que sea reconocido por sus atributos cromáticos[19]. [Figura 4] Aunque el templo de San Hipólito y San Casiano, oficialmente no está dedicado a Judas Tadeo, al exponer su escultura en el altar principal y adornar con policromía relacionada, el espacio es apropiado y relacionado con este santo. Además, sus devotos portan dichos colores, estableciendo un rasgo simbólico e identitario. [Figura 5]

A san Judas se le reconoce como el intercesor ante las causas difíciles

16 Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, traducción Juan Godo Costa, Paidós, Barcelona, 2013, 401. Por otro lado, el Pentecostés hace referencia a los cincuenta días después de la Crucifixión de Jesucristo. Para conocer más sobre estos acontecimientos bíblicos, consultar el *Evangelio de Juan*, capítulo 16 versículos 7-14, y *Hechos de los Apóstoles*, capítulo 2. En este último se menciona que los Apóstoles de Jesús hablaron en diferentes idiomas; este milagro fue conocido como "Don de Lenguas".

17 Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos,* 2013,476.

18 Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2016, 350.

19 En el tapete colocado en el acceso del templo se indica "Templo de San Hipólito" "Santuario de San Judas Tadeo". Además, hay una imagen del santo, que se asocia con Judas Tadeo, junto a la silueta de la iglesia. Lo cual refiere una relación entre el santo y el templo, tanto que se puede utilizar en sentido figurado.

e imposibles, este es uno de los principales motivos por lo que miles de feligreses acuden a venerarlo. [Figura 6] Por ello cargan representaciones del santo para bendecirlo y congregarse a sus pies, quizás solo para ver su imagen y solicitarle o agradecerle la ayuda que les brinda. Estas muestras de fervor público promueven el sentimiento de igualdad entre los devotos y trasciende hasta territorios periféricos generando apego y arraigo. Al visitar el templo, los creyentes aseguran que los milagros sucedan, declarando el principio de representación simbólica que le da sustento figurativo. Pero, no se puede descartar primero, la factura escultórica y, segundo, su relación con el espacio de devoción. Sobre el primero, David Freedberg afirma en su estudio sobre *El poder de las imágenes* que:

> "*Las imágenes, objetos de peregrinaciones dan en general la impresión de ser bastante toscas y rudimentarias; no obstante, la preocupación evidente en todos los casos es asegurar que estéticamente tengan características propias que las distinga de las demás, están adornadas y colocadas en un marco especial. La gente acude en masa a verlas: como resultado de la popularidad que adquieren, se generan suntuosas ganancias*[20]".

En cuanto al vínculo con el templo virreinal, los devotos lo legitiman, debido a su aspecto monumental y por su halo de antigüedad.[21] Los fieles reconocen la construcción tipológica distinta de las demás iglesias y capillas dedicadas al santo.[22] Esta "*arquitectura sagrada puede entonces producir de manera artificial formas de espacio con un alto potencial emocional*"[23] y se convierte en un sitio simbólico. Prueba de ello está en su función como un polo de peregri-

20 Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*, Catedra, Madrid, 1992, 138-139.

21 En múltiples entrevistas realizadas entre 2010 y 2020, los fieles de san Judas Tadeo que asisten al templo de San Hipólito y San Casiano hicieron especial énfasis sobre el aspecto de la iglesia como construcción antigua. Asimismo, en una recopilación de mapas mentales realizados por los devotos durante 2012 y 2020, el templo resalta en sus dibujos por su fisonomía, tamaño y ubicación en torno de la celebración de san Judas Tadeo. Ver Ruíz Rodríguez, Christian Miguel, "Construcción de identidad juvenil en el espacio público patrimonial. Templo de San Hipólito y San Casiano*"*, Tesis de Maestría, Instituto Politécnico Nacional ESIA-Unidad Tecamachalco, 2013.

22 De acuerdo con la Arquidiócesis primada de México, en CDMX, hay nueve capillas y cuatro parroquias reconocidas con el nombre de San Judas Tadeo, todas las construcciones son de época contemporánea y carecen de ornamentación en los acabados expuestos. Además, la ubicación de estas construcciones tiende a localizarse en las periferias de la ciudad.

23 Pierre Albert, Jean, "¿A dónde se va de peregrinación?", en Alvarado, Solis ed., *Entre peregrinos, imágenes milagrosas y santuarios en el norte de México,* El Colegio de San Luis-El Colegio de la Frontera Norte, México, 2016*,* 59.

nación: la extensa aglomeración y considerable expresión religiosa alrededor del lugar, donde miles de peregrinos se distinguen del resto de los urbícolas portando una imagen del santo, y otros vistiendo a semejanza de Judas Tadeo como un diferenciador reconocible en la ciudad. [Figura 6]

La imagen sagrada de Judas, en definitiva, es reconocida y vinculada con el templo de San Hipólito que es más que una construcción virreinal; hoy es un punto fijo para la devoción religiosa en la ciudad dentro del entramado urbano antiguo. Es fundamental puntualizar que la combinación de este binomio: imagen-templo, otorga identidad y apropiación simbólica que se nutre, según Jocabed Mendoza, como "sentimiento y acción".

> "*Ambas conjugan un sentido de pertenecía recíproca, de las personas hacia el espacio y viceversa. La primera, se resume al nombrar al espacio de manera posesiva: mi espacio, mi lugar, mi rincón […] Y como acción se concreta, real o simbólicamente, como posesión o territorio que se defiende de manera física o social*"[24].

También, la relación imagen-templo se potencia visualmente en los volantes y carteles que se distribuyen y muestran, principalmente cada 28 de mes, donde la silueta del edificio se imprime a la sombra de la imagen de san Judas Tadeo.[25] Esto implica el vínculo y asociación mutua entre el sentimiento y la acción que manifiesta Mendoza. Ahora bien, el impacto de la imagen de san Judas Tadeo fuera de la iglesia es notoria en la calle donde mes con mes, miles de réplicas son visibles en diversos materiales, tamaños y colores, en los brazos de los devotos o expuestas de manera comercial.[26]

La iglesia para estas peregrinaciones no es únicamente un contenedor o receptor de peregrinos y fieles, sino es un nuevo referente urbano dentro de la Ciudad de México, que alberga una imagen icónica y cuya influencia se extiende por toda la capital mexicana, manifestando un valor simbólico reconocido por sus habitantes. Retomando a Freedberg:

24 Mendoza, Jocabed, "Permanencia, uso y apropiación de espacios", en *Revista Ciudades. Análisis de la coyuntura, teoría e historia urbana.* no. 88, 2010, 62.

25 Esta relación de imágenes, también, está manifestada sobre la salida lateral del templo de San Hipólito, donde existe, en la parte superior, una composición con la efigie de san Judas Tadeo como un gigante junto al templo. La posición de ambas figuras simula que el santo custodiará, protegerá o amparará la iglesia. Asimismo, el binomio de imágenes es el logotipo para el anuncio de misas dominicales trasmitidas en radio 620 AM.

26 Inclusive a las afueras del templo existe un puesto de billetes de lotería en el cual se pintó de color verde y con la imagen de Judas Tadeo de tamaño natural. Otro ejemplo es la farmacia en contra esquina del templo que tiene por nombre San Judas Tadeo. Ambos negocios, además de estar relacionados directamente con la imagen sugieren esperanza y prosperidad.

> "[…] *el punto de enfoque de tal viaje* [para los peregrinos] *es el santuario: y aquí, como en todas las demás etapas de esperanza, deseo y gratitud es la imagen el elemento central, la imagen vista como eficaz y tratada como si pudiera seguir siéndolo trascendentalmente por toda la eternidad*" [27].

De este modo, puede entenderse la expresión religiosa gracias a la imagen valorada como icono inmanente sobre la que gira la devoción, y el templo, y su representación material, que tiene la fuerza de generar la tensión visual a su alrededor y da la sensación de encontrase dentro del nodo urbano.

En la devoción religiosa, además de sobresalir la imagen de Judas Tadeo y el templo, llama la atención el predominio de población joven, proveniente de las afueras del Centro Histórico, aquejada con problemas económicos y sociales.[28] Todo ello nos hace cavilar: ¿Por qué este sector? ¿Cómo han hecho los jóvenes para llegar y apropiarse de un lugar céntrico, que antes fue símbolo para la elite del virreinato de Nueva España? ¿Cómo hicieron cambiar el significado que originalmente se le asignó a ese espacio? ¿Qué motiva o facilita, desde el ámbito urbano, que miles de jóvenes se trasladen a este lugar? Para aproximar respuestas, partamos de una premisa; el viaje del devoto que tiene como meta su presencia en calidad de oferente y por promesa frente al altar. El análisis se vuelca no solo al interior de la iglesia, sino al exterior y su relación con la movilización de los miles de devotos que acuden mes con mes. La devoción tiene dos vías: aquella que traspasa las calles al exterior y se irradia a toda la ciudad, al espacio urbano, y aquella que se vive en el interior de la iglesia, la que vive cada fiel. De ahí que, hay más elementos que acompañan esta combinación del santo y el templo y que indudablemente son parte de esta respuesta múltiple cuyos ejemplos se analizarán.

En el siguiente apartado me enfocaré al estudio del espacio urbano circundante, ese territorio que amplía el horizonte visual y resalta el perfil de la iglesia virreinal, también al uso del transporte urbano por miles de devotos. La historicidad de estos elementos permitirá entender cómo la configuración del espacio se consolidó y por qué la construcción religiosa es vista como hito urbano dominante, percibiendo a la iglesia, por su escala urbana, como estandarte y referente de esperanza para miles de personas.

27 Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta,* 158.

28 La mayoría de los jóvenes entrevistados provienen de colonias populares y residen en lugares que limitan entre lo urbano y lo rural, es decir, periféricos. Por otra parte, la gama de problemas sociales a los que se hace referencia son la falta de trabajo, oportunidades de educación, carencia de bienestar, inseguridad, discriminación, precareidad y desigualdad.

Cambios urbanos al poniente del Centro Histórico de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX

El crecimiento de la ciudad hacia el poniente fue un proceso urbano provocado, desde el siglo XVIII, por el asentamiento de las élites adineradas en los palacetes campestres de Mascarones y Buenavista y del Pensil Mexicano. Posteriormente hacia finales del siglo XIX, la aparición de las colonias San Rafael y Santa María la Ribera, así como, Juárez, Hipódromo, Condesa y Tabacalera, introdujeron nuevas formas de sociabilización y desplazamiento.

La modernización y embellecimiento urbano requirió adaptar vialidades para el uso del automóvil y para lograr conectividad desde la zona poniente, al centro y norte de la ciudad capital. De ahí que parte de los trabajos proyectados durante el siglo XX, fueran pensados para la disposición de infraestructura de comunicaciones y transporte. Hacia el final de los años 50, Ernesto Peralta Uruchurtu, el regente del Departamento del Distrito Federal, impulsó, entre otras obras, la ampliación del Paseo de la Reforma. El ya mencionado *Proyectazo*. Su ejecución vislumbró una vialidad principal rápida, pero desató cambios en las formas de percibir el desplazamiento, el espacio público y el tiempo de traslado. La ampliación conectó la glorieta de "El Caballito" con la Calzada de los Misterios y Calzada de Guadalupe, formando varios nodos de liga urbanos; el de mayor impacto para las inmediaciones del Centro Histórico fue el cruce con Calzada México-Tacuba.[29]

En los contornos de este nodo urbano se derrumbaron varias construcciones antiguas, principalmente casas virreinales, salvo el templo de San Hipólito y San Casiano y la hospedería de los agustinos. Las huellas de estas demoliciones quedaron marcadas por los espacios a cielo abierto que, posteriormente, se convirtieron en plazas públicas.[30] Los cambios urbanos, con arquitectura baja, follaje y mobiliario urbano, permitieron resaltar dentro del paisaje la iglesia de San Hipólito y San Casiano, gracias a la altura de sus torres campanario y su monumental cúpula ochavada con linternilla.

Al concluir las obras del afamado *Proyectazo*, hacia la primera mitad de la década de 1960, se apostó por un sistema de transporte colectivo novedoso y subterráneo para la ciudad: el Metro. El origen de este sistema data de 1969, con la apertura de las líneas 1, 2 y 3; justo por debajo del nodo urbano:

29 Cabe destacar que en este cruce interactúan dos vialidades de las más peculiares de la Ciudad de México.

30 Algunos ejemplos de estos espacios son: Plaza Francisco Zarco, Plaza de la Información y Plaza José Martí.

Paseo de la Reforma y Calzada México-Tacuba. Contigua a la cimentación de la iglesia de San Hipólito se construyó la estación Hidalgo con transbordo para las líneas 2 y 3.[31] Con el paso del tiempo, además de adaptar el mobiliario urbano para el disfrute del espacio público, se instalaron nueve bocas del metro, todas en las cercanías del templo.[32] En las siguientes décadas se estableció un paradero de terminal para otro sistema de transporte, el Trolebús, cuya línea 5, tenía sede entre Metro Hidalgo y San Felipe de Jesús.[33] La inversión del gobierno en el transporte público fue una de las características de la ciudad desarrollista durante el inicio de la segunda mitad del siglo XX. Estas obras fortalecieron este núcleo terminal, Reforma–Tacuba, atrayendo con ello más servicios de transporte y mobiliario urbano. Hay otros servicios que se ofrecen sobre Paseo de la Reforma y Calzada México Tacuba, como los autobuses colectivos, microbuses y el servicio de autobuses RTP[34].

Como la iglesia es un referente arquitectónico en el entorno, la infraestructura urbana debió incluirla en la organización en sus inmediaciones y considerarla en las rutas de transportes. Durante el inicio del siglo XXI se implementaron otros sistemas de transporte ecológicos y de vanguardia para la capital como Ecobici y el Metrobús[35]. Para la circulación de bicicletas se habilitó una ciclovía sobre Paseo de la Reforma, y a las afueras del templo, se colocó un bici estacionamiento[36]. En cuanto al Metrobús, se destinaron

31 Los trabajos de excavación y cimentación profunda para el Sistema de Transporte Colectivo Metro, afectaron la estabilidad del templo. Hoy es posible observar hundimientos diferenciados de más de dos metros frente al arroyo y cruce vehicular. Actualmente, las líneas 2 y 3 tienen, cada una, la longitud de 23.5 km, aproximadamente. Son dos de las líneas con mayor número de transbordos y con más de 20 estaciones que, además de alcanzar tres de los cuatro puntos cardinales de la Ciudad de México, se conectan con ocho líneas del sistema.

32 Desde las salidas o entradas, como se les quiera ver, del metro, en mayor o menor grado, es posible mirar una perspectiva del templo San Hipólito y San Casiano. Lo cual permite que no exista confusión de identificar la iglesia en este núcleo urbano.

33 El trolebús circula, principalmente, sobre Paseo de la Reforma y atraviesa Circuito Interior, para posteriormente integrarse a la avenida San Juan de Aragón, al oriente de la capital mexicana. Cabe mencionar, que, aproximadamente, de 7 a10 minutos caminando desde el templo de San Hipólito sobre la Calzada México Tacuba, con dirección al oriente, está el Eje Central Lázaro Cárdenas, vialidad donde pasa otra ruta del trolebús, la línea 1. El trayecto de esta ruta tiene como terminales las centrales de autobuses foráneos, norte y sur. Para saber más sobre la historia del Trolebús en la CDMX, ver *El Universal*, México, 15 Dic 2019, p. 45, *Los trolebuses, herederos de los tranvías.*

34 Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México.

35 Este tipo de transporte fue denominado de vanguardia por ser sustentable, es decir, hacen frente al cambio climático y son de bajo impacto al medio ambiente.

36 Desde 2007, entre las 7:00 am y 14:00 hrs., se implementó el programa *Paseo Dominical,* sobre avenida Reforma. En él se promueve el uso urbano de la bicicleta, y otras actividades como patinar, caminar, el paseo de mascotas, los bailes y los ejercicios al aire libre.

carriles exclusivos para su circulación. Frente al templo de San Hipólito y San Casiano se colocaron estaciones de servicio, señalizaciones y semaforización. La variedad del transporte es uno de los factores clave que ha facilitado la movilización urbana, ello se ve reflejado en la devoción a san Judas Tadeo en la capital. Por ello fue necesario puntualizar sobre el referente arquitectónico a partir del espacio público urbano que existe y los diversos atributos que lo resguardan como parte integral de un tejido urbano, así como del equipamiento servicios que se brinda a los feligreses, indispensable para el culto presente y futuro.

En el año de 2014, la plaza contigua al templo sufrió una intervención; se modificó su aspecto retirando una fuente y espejo de agua para sustituirla por una planicie circular donde se colocó, sobre una pirámide trapezoidal, una escultura de Francisco Zarco, quien le da el nombre de la plaza. Asimismo, se cambió el acabado de pavimento a concreto, color amarillo con padecería de mármol, similar al expuesto en la Plaza de la República y en la calle de Madero, que hoy es peatonal. Estas modificaciones permitieron resaltar las texturas del material del templo, tezontle y cantería, además de extender la superficie del espacio público hacia el poniente. La calle Zarco, entre los tramos de Paseo de la Reforma y San Fernando, se transformó en paseo, por lo que, siendo contigua al templo, extiende el atrio y favorece la circulación de los devotos. Con esta acción el paso de automóviles se deshabilitó para privilegiar a los peatones, en su mayoría feligreses. En el año 2019, sobre la Calzada México Tacuba entre el Eje Central Lázaro Cárdenas y la Calle de Héroes, se hicieron trabajos para enfatizar la acera del lado norte; se eliminó otro carril de autos y, en enero de 2020, se inauguró el corredor peatonal Hidalgo. Estos espacios permiten al transeúnte el disfrute del paisaje urbano, principalmente de la Alameda Central, y protegen al caminante de las agresiones que imperan por la circulación de automóviles.

Sobre estas mejoras es importante mencionar dos cosas: el tipo de pavimento que se empleó, idéntico al de la Plaza Francisco Zarco, que dio luminosidad a la acera y su concreto amarillo tiene como remate visual el templo de San Hipólito y San Casiano, lo que permite reafirmar a la iglesia como elemento dominante en este nodo y potencializar su jerarquía urbana.

Para analizar las condiciones de movilidad y accesibilidad que experimentan miles de jóvenes feligreses camino al templo de San Hipólito y San Casiano, es necesario destacar que para llegar al templo, hay varias opciones de transporte público. Esto se refleja en la percepción de la mayoría de los visitantes quienes consideran que su viaje es corto, en tiempo y distancia, aunque no sea así. Al peregrinaje se le suma la carga de las esculturas del santo que pueden medir hasta metro y medio de altura; también es necesario hacer notar los factores de salud, fortaleza y vitalidad que se encuentran en la ma-

yoría de los jóvenes devotos. Sumado a la movilidad en el transporte urbano que es práctico y la estructura funcional, la ubicación del templo acrecienta esta excelente conectividad, que se traduce en la difusión de la fama del santo y avivando el reconocimiento y vínculo con el templo. Incluso si uno quiere viajar más allá de los límites geográficos de la capital, referenciado el templo como punto de origen, basta un o dos transbordos o conexiones con otro sistema de transporte, para alcanzar otras partes de la Zona Metropolitana del Valle de México.[37] Sin embargo, es de interés la calidad y el disfrute de la estancia en las afueras del templo, lo que será tema del siguiente apartado.

Plazas y transporte circundantes en el templo de San Hipólito y San Casiano

Actualmente, además del atrio hundido, hay tres espacios a cielo abierto en las inmediaciones del templo de San Hipólito y San Casiano; son las plazas Francisco Zarco, la plaza de la Información y la plaza José Martí, además la parte norponiente de la Alameda Central. Es preciso señalar que estos espacios no son homogéneos, ni de forma física, ni simbólica o social, por el contrario, coexisten importantes diferencias dada su historicidad, morfología espacial, mobiliario urbano, así como acabados y texturas de materiales, incluyendo la flora dentro ellos. La figura de estos espacios en el entorno, libres de construcciones, además de ser un atractivo para el transeúnte, proporcionan énfasis al volumen del templo, es decir, las superficies planas contiguas permiten sobresalir al templo-monumento que se vuelve el logotipo de la zona. Este atractivo cimentado en la arquitectura simbólica, religiosa, esencialmente decorativa, es un discurso visual que sobresale gracias al recorte de su cubierta accidentada y sugestiva por encima de toda obra arquitectónica del paisaje circundante[38].

El predominio del volumen del templo en la zona permite un efecto que logra acentuar la vista del lugar. Se crea una silueta particular que se

37 Los modos de viaje, indirectos, que requieren de uno o dos enlaces son: Tren Suburbano, Tren Ligero, Mexibús, Autobuses Foráneos y Mexicable. Incluso, tomar un vuelo en el Aeropuerto Internacional de la CDMX requieren de un solo transbordo en Metrobús. Cabe señalar que la terminal del Tren Suburbano está solamente a 12 o 15 minutos caminando.

38 Ruíz Rodríguez, Christian Miguel, "El antiguo templo del convento de San Hipólito: arquitectura, símbolo e identidad", en *Identidades y redes culturales. IV Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2021, 1105-1113. Enfatizó el diseño y composición arquitectónica del templo de San Hipólito y San Casiano, analizando desde el desplante, la portada, su monumental cúpula y hasta el diseño de los cubos para las torres campanario. En el estudio se destaca el diseño y la ornamentación peculiar del monumento.

forma a partir de los componentes arquitectónicos ya mencionados, la cúpula y las torres, que sumados al juego de luces y sombras que se producen en el exterior, el asoleamiento y la salida de contrafuertes en el muro lateral poniente hacen legible la construcción en la zona. Además, la falta de ornamentación en los edificios modernos próximos, en contraste con el templo y su valor decorativo, su textura, color y material hacen sentido sometiendo el ojo humano a su imagen.

Gracias a la configuración urbana de conectividad generada en las inmediaciones del nodo que forman Reforma y Tacuba, se enlazan y articulan otros lugares con prácticas ajenas a la religiosidad, lo cual permite una vitalidad en la zona que se potencializa con el atractivo urbano. Cada uno de estos espacios abiertos ha adquirido relevancia en la zona, por sus singulares trazos urbanos y elementos arquitectónicos que, mediante su mobiliario, instalaciones: físicas y vegetales, permiten dinámicas distintas en el entorno y la devoción del culto. Es necesario decir que, en todos ellos, es posible observar los siguientes valores: histórico, arquitectónico, estético, cultural, ambiental y económico. Por ejemplo, cada uno tiene monumentos conmemorativos, esculturas principalmente, sin embargo, desde cualquier sitio de estas plazas es posible observar las torres y cúpula del templo, sin obstáculo alguno. Esto permite el esparcimiento de los feligreses en el entorno inmediato y una experiencia sensorial y visual. La vegetación que circunda el templo, además de proporcionar sombra, genera un espacio de asosiego y tranquilidad dentro del caos y el bullicio de la ciudad. Estos espacios abiertos generan efectos positivos en el peregrino, al disponer de sitios dedicados a la quietud, ayudan a propiciar las relaciones sociales y familiares.

Ahora bien, cada uno de estos lugares liga diversos equipamientos de carácter pedagógico, lúdico y social: museos, teatro, biblioteca, salón de baile, centros culturales, salas de cine, pulquerías, áreas de comida, tianguis, es decir, se crea un abanico de cultura y recreación. Aunque, la casa de San Hipólito y San Casiano tiene como principal fin atender las necesidades espirituales del creyente, el equipamiento metropolitano complementa la experiencia social de la zona, de tal forma que se pueden esquematizar las siguientes cualidades urbanas 1) la ubicación dada la peculiaridad de la construcción religiosa asentada en el corazón de la ciudad; 2) su legibilidad o capacidad de reconocer fácilmente, sin equivoco, el tipo y género de construcción en el entorno; 3) la accesibilidad, es decir, el componente que permite ingresar a la zona con opciones variadas; 4) la movilidad que se traduce como la facilidad y capacidad de traslado de miles de personas desde la periferia hasta el entorno e interior del centro devocional; 5) la centralidad religiosa que señala al perímetro A del Centro Histórico como centro geográfico de mayor concentración de templos católicos por metro cuadrado; 6) su permeabilidad o la característica

de conciliar diferentes tipos de actividades y enlaces dentro del tejido social especifico; 7) su vitalidad, como distintivo de un núcleo particular de interacción social; 8) la variedad o su cualidad para alentar los usos de una construcción de la ciudad antigua; 9) la robustez, una característica que combina el uso y apropiación del espacio público durante varios momentos del día. Todos estos atributos fungen como un refugio al caos de la metrópoli. En conjunto, es difícil reunir todas las características enlistadas en otra ubicación del Centro Histórico de la Ciudad de México y, en gran medida, es uno de los aspectos ajenos a la iglesia que ofrece este cruce de avenidas y circunstancias.

No obstante, así como son importantes estas características en los alrededores de la iglesia, para el éxito de diversas dinámicas, también es necesario concebir la importancia del transporte público, cualidad urbana que suma al atractivo de la zona. Este nodo se ha consolidado a partir de la infraestructura de movilización y accesibilidad que confluye en aquel cruce. Por ejemplo, son tantos los sistemas de transporte colectivo que permiten acceder a este espacio desde cualquier parte de la Zona Metropolitana que promueven el dinamismo en el tejido social de quienes asisten, pues los devotos, jóvenes en su mayoría, usan el transporte público para llegar al templo. Aunque hay quienes prefieren llegar a pie, en bicicleta o automóvil propio.[39] La red de transporte es fundamental para potencializar la concentración de los devotos a san Judas Tadeo en sus días de fiesta. Además, los modos de viaje y servicios son de manera continua en dichos transportes, es decir, dado que hay un paradero, salida de metro o estación de autobús en las inmediaciones del templo solo basta circular en el entorno para moverse. Aquí ya se amplía a un radio de conectividad extra urbano más interesante: Inclusive, realizar viajes indirectos a través del Tren Suburbano, Tren Ligero, Central de Autobuses (norte, oriente, poniente y sur) y hasta el mismo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México con ambas terminales, requieren solo una conexión.

La red de transporte ha conformado lazos de distribución inmersos en la dinámica de un mecanismo vital por toda la ciudad, por lo tanto, parte del éxito en la accesibilidad y la movilización hacia este lugar, se vinculan con los medios de transporte. Una interesante arista para profundizar sería el rastreo y mapeo de sus usuarios, los fieles devotos que provienen de los contornos urbanos y la zona oriente de la capital, porque el uso de estos sistemas de movilidad urbana son determinantes para el nodo referencial de la iglesia de San Hipólito y San Casiano que, sin querer, queda anclado al Centro Histórico como un magneto para diversas clases sociales haciendo confluir las redes de movilidad.

39 Cabe señalar que, junto a la Plaza Francisco Zarco, existe un estacionamiento público a cielo abierto, con espacio para más de ochenta cajones. El acceso es por la esquina de calle Esmeralda y Paseo de la Reforma.

Consideraciones finales

Durante los últimos sesenta años, las inmediaciones del templo de San Hipólito y San Casiano han experimentado cambios que van más allá de la forma espacial y la imagen urbana. Las mutaciones del entorno han tocado aspectos sociales y económicos que influyen en los comportamientos y expresiones religiosas relacionadas con la devoción a san Judas Tadeo. Prueba de ello son, la prolongación del Paseo de la Reforma, la adecuación de espacios a cielo abierto, el Sistema de Transporte Colectivo Metro, el Trolebús y recientemente las líneas del Metrobús, así como la adecuación de carriles para bicicletas y ensanchamiento en aceras peatonales. Todos estos elementos se encuentran en el nodo urbano originado por el cruce de las avenidas Reforma y Tacuba como consecuencia del *Proyectazo.* Desde entonces el templo de San Hipólito y San Casiano, por su fisonomía arquitectónica, domina sobre el paisaje. El análisis de las características estructurales de este lugar ha permitido ilustrar su influencia definitiva en los devotos de san Judas Tadeo debido, en buena parte a la facilidad de moverse hacia la iglesia desde cualquier margen de la ciudad. La calidad espacial y morfología de la producción urbana hacen factible la movilización y accesibilidad a miles de jóvenes feligreses, que residen principalmente fuera del Centro Histórico. Sumado a estas cualidades, la atractiva infraestructura en el espacio inmediato al templo y su alcance hacia los cuatro puntos cardinales de la capital, deja de lado el distanciamiento y ubicación periférica como posibles adversidades y limitantes del culto a san Judas Tadeo.

Además, gracias al bajo costo del transporte público en la Ciudad de México, la facilidad prospera, potencializando la accesibilidad, conectividad, legibilidad, oferta de mercado religioso, vitalidad y permisibilidad. Lo cual ha impulsado a que el joven devoto siga asistiendo a este referente metropolitano, al poniente de la traza antigua, para reconocerlo como lugar de identidad. [Figura 6] Incluso, la amplia movilidad invita a nuevos creyentes desde zonas cada vez más alejadas para concentrarse y apropiarse simbólicamente en este lugar céntrico, no solo por la cuestión religiosa sino por el gran número de actividades lúdicas y recreativas que se pueden realizar en la zona. Durante el trayecto origen–destino, se pueden disfrutar de servicios que ofrece la ciudad y que no hay, quizá, en las zonas marginadas de la Zona Metropolitana. Esto responde en parte al por qué la mayoría de los devotos visitantes son jóvenes que transitan constantemente entre lo urbano y lo rural. Después de todo, cuando se es joven, no se tiene inconveniente en emplear tiempo al placer, ni cuidado en gastar energías durante los distintos traslados mediante el transporte público. Inclusive en la etapa juvenil la concepción del tiempo

es irremediablemente asociada con la eternidad, sin embargo, a medida que se envejece las fuerzas disminuyen y el tiempo adquiere otro valor. Bajo esta analogía, quizá por ello, veamos menos población adulta trasladarse hacia el templo de San Hipólito y San Casiano, salvo vecinos cercanos y en transporte particular. En consecuencia, recrean el culto en diferentes iglesias de sus proximidades.

Sobre la imagen del santo, su papel en el entorno urbano y las expresiones religiosas que se realizan mes con mes en torno a la figura central de San Judas Tadeo, son sus colores verde y amarillo los que se presentan en la calle. Sin duda, san Judas es el foco y magnetismo del fenómeno religioso albergado en el templo. Es la imagen central de la peregrinación que se consagra en el altar principal del santuario permitiendo una relación física y visual con el visitante. La escultura de Judas Tadeo, expuesta al centro del altar principal, tiene mayor eficacia y se le activa como imagen patronal de la iglesia y del lugar. [Figura 4] A ello se le suman las características únicas que lo diferencian de otras esculturas de la misma iconografía. Inclusive el mercado religioso que tiene que ver con la devoción del santo, promueve el lugar como único y principal santuario dentro de la capital.

La promoción del culto masivo de san Judas Tadeo se lleva a diferentes lugares de la ciudad, comunicando la fama del sitio, validando la sacralidad y acreditando los milagros solicitados. Aunado a ello, parte de los motivos para visitar la imagen sagrada en el otrora templo dedicado a San Hipólito y San Casiano, es el abanico cultural de actividades a realizar en las inmediaciones del lugar, que van desde la relajación y reunión social hasta la diversión y el ocio. Lo anterior permite agregar valor al espacio religioso, ya que éste se mantiene entre los de mayor popularidad de la capital y como centro de peregrinación sigue incrementando el número de fieles. La iglesia que se conoce también como del metro Hidalgo o la de Reforma es, según José Olmos Gil, "[…] *el centro de culto más importante en la ciudad, después de la Basílica de Guadalupe*".[40] Genera dadivas en las arcas de por lo menos 25 millones de pesos mexicanos anuales.[41] Sin embargo, acumular miles de feligreses en todo el año no sería posible sin la ayuda de la infraestructura en sus inmediaciones que invita y facilita la apropiación de la vigencia de la fe en una ciudad posmoderna y globalizada.

Finalmente, este núcleo capitalino del tercer milenio, sigue presentan-

40 Gil Olmos, José, "San Judas Tadeo, el santo de las causas desesperadas", en Gil Olmos, José, ed., Grijalbo, *Santos populares. La fe en tiempos de crisis,* Grijalbo, México, 2017, 173.

41 Además de ser dinero libre de impuestos, hace falta considerar las ganancias concebidas por el vasto mercado religioso y el pago de los diferentes servicios que se ofrecen, entre los que destacan juramentos y misas.

do transformaciones estructura pública, entre ellas, tres líneas de Metrobús, ensanchamiento peatonal sobre la Calzada México Tacuba, la colocación de bici estacionamientos y programas de ciclovía, así como paraderos y la prolongación peatonal de la Plaza Francisco Zarco que en lugar de afectar las dinámicas de expresión de la fe, han generado un espacio contiguo a la iglesia sin la presencia y agresión del automóvil. La exitosa recepción de esta devoción religiosa en las últimas décadas del siglo pasado guarda una indudable relación con las mutaciones del espacio público, donde el reconocimiento, permanencia, pertenencia y vínculo fomentan la identidad. Este asunto es toral en materia del urbanismo, por lo que es necesario reflexionar y entender por qué y cómo se nutren la apropiación de espacios urbanos con las expresiones religiosas, en especial a la devoción de Judas Tadeo.

Más allá de mencionar las características y cualidades del espacio que componen el entorno, el texto que acaban de leer es un acercamiento a los procesos de obras de uso público que han impactado en las expresiones religiosas de fe en torno a la devoción de san Judas Tadeo y su templo. El lugar donde se expone una imagen sagrada particular que, al combinar su aspecto con la fisonomía del templo, y al amparo del espacio común, crea un binomio perfecto en donde ambos se complementan para dar validez a un imaginario religioso y social.

Imágenes

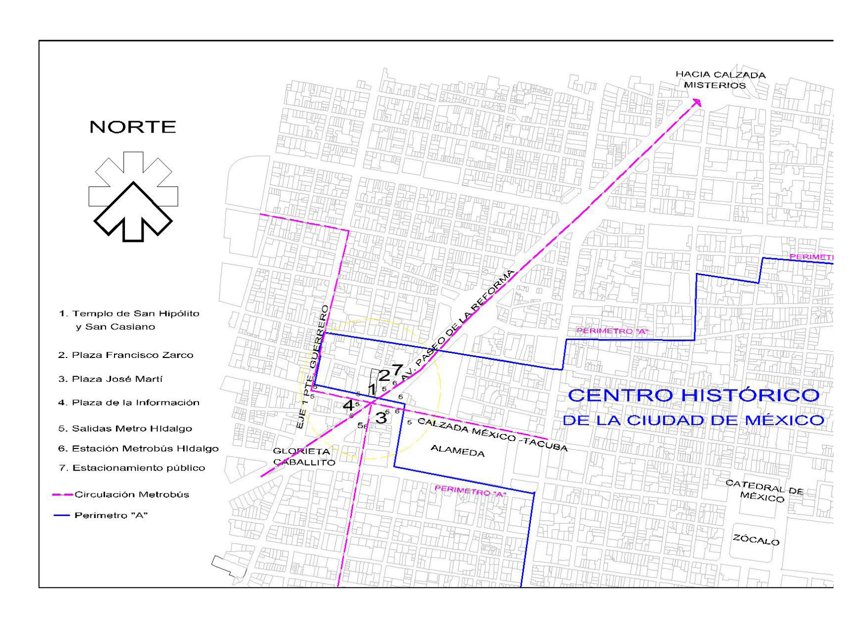


Fig.1: *Plano Zona poniente del Perímetro A del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Dibujó Christian Miguel, 2021.

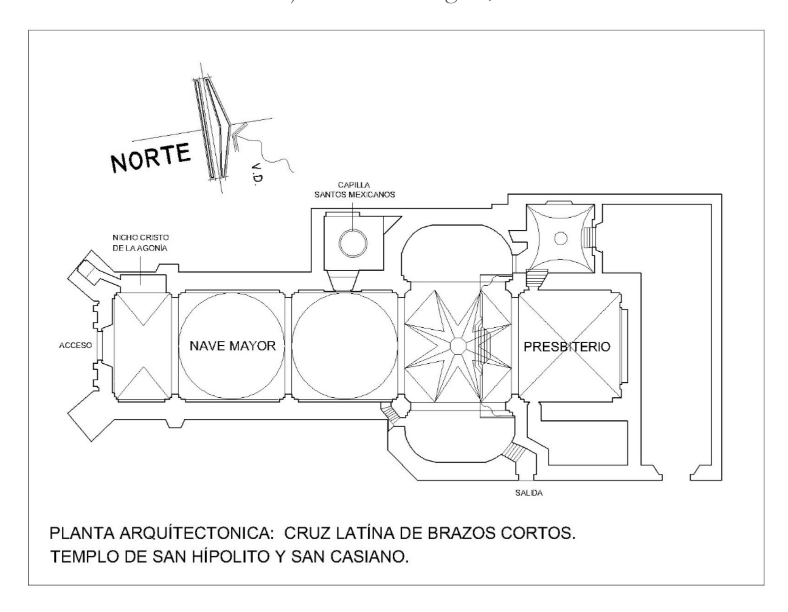


Fig.2: *Desplante arquitectónico del templo de San Hipólito y San Casiano.* Dibujó Christian Miguel, 2021.



Fig.3: *Templo de San Hipólito y San Casiano*, ubicado en el cruce de Calzada México-Tacuba y avenida Paseo de la Reforma. Fotografía de Christian Miguel, 2020.



Fig.4: *Retablo principal del templo de San Hipólito y San Casiano.* Fotografía de Christian Miguel, 2020.



Fig. 5: *Bulto de san Judas Tadeo, en el altar principal.*
Fotografía de Christian Miguel, 2020.



Fig.6: *Peregrinos cargando la imagen sagrada de san Judas Tadeo, sobre el espacio público.*
Fotografía de Christian Miguel, 2020.

El Global Art de México. Experiencia cosmopolita de la modernidad fallida

Elba Illeana Cervantes López
Instituto de Investigación en Procesos de Desarrollo Humano

A mediados de los años 90 el *Nuevo internacionalismo*[1], que defendía la yuxtaposición de lo local con lo global, así como de lo periférico con lo central, trajo consigo una crisis hacia los museos en la que, bajo la influencia de la crítica poscolonial y el revisionismo geopolítico, estos comenzaron a adaptar tanto sus políticas adquisitivas como de exhibición al nuevo paradigma global. Aunado a ello, el concepto de *global* art se hizo presente en las políticas museográficas y archivísticas al abogar por la eliminación de las jerarquías geopolíticas entre los centros y las periferias del sistema internacional del arte. Lo anterior tenía dos fines, 1) volver más coherente la relación entre el dibujo geopolítico de sus colecciones y la producción del arte contemporáneo global, y 2) producir discursos e imaginarios en torno al fin de la modernidad occidental y el comienzo de una nueva modernidad globalizada.

Dichos cambios, abrieron la posibilidad de cuestionar las jerarquías geoestéticas del sistema-mundo que había concebido Immanuel Wallerstein[2], el cual traslada las teorías de Karl Marx acerca de la explotación capitalista, al escenario global. Afirmando que las relaciones económicas entre los países conformaban un sistema en el que las naciones más desarrolladas (países centrales) explotan tanto la mano de obra como los recursos naturales de las naciones en vías de desarrollo (países periféricos). Estos desplazamientos simbólicos en la esfera museográfica y de producción artística, afectaron la manera en que circulan los capitales culturales, económicos, políticos o cognitivos, dando cuenta de que la configuración del sistema-mundo también se

1 Barriendos Rodríguez, Joaquín, "El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo". *Limina*R 5, núm. 1, 2007, 159–182.

2 Barriendos, Rodríguez, Joaquín, "La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos", Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 2013 ,395–96.

reproducía en el circuito internacional del arte contemporáneo. Dicho proceso implicó la reconfiguración de la dimensión geoestética al interior de los sistemas internacionales de exhibición de arte, y generó un entrecruzamiento entre los mecanismos de circulación global del arte y su relación con las negociaciones geopolíticas.

Según Barriendos, América Latina surgió para el mercado del arte como una región geoestética emergente[3]. Es decir, como un nuevo territorio con potencial para la generación de capitales, y por ello algunos museos e instituciones internacionales se han abocado a incluir a América Latina en sus agendas geopolíticas. A partir de la teoría de la *transmodernidad*[4] del filósofo Enrique Dussel, Barriendos analiza la manera en que se expresa el globocentrismo estético en los diseños metageográficos de los museos de arte.

Concretamente, el CIMAM (International Committee of ICOM for Museums and Collections of Modern Art) ha participado en la reconfiguración geopolítica del llamado: *global art world*. La necesidad de un giro epistemológico al interior de las organizaciones internacionales manifestó el giro cultural que la geopolítica experimentó en la década de los noventa, dicho giro consistió en un doble movimiento: por un lado, una profunda autorreflexión de lo que entonces se conocía como geografía cultural, acompañado de una proyección interdisciplinar hacia terrenos nunca explorados por "el otro". Esta forma de inclusión trajo como resultado un cambio de visión, de lo que se consideraban representaciones estereotípicas de las geografías periféricas, hacia una circulación dentro del sistema internacional el arte contemporáneo como un activo-periferia. Es decir, una reinvención de América Latina dentro del imaginario del arte contemporáneo internacional, una región geoestética emergente constituida estratégicamente para el discurso de la globalidad[5], y el mercado del arte. Las fronteras geopolíticas se volvieron porosas, permitiendo un mayor flujo e intercambio cultural, entre las distintas regiones. Debido a esta reconfiguración geoestética de América Latina, el arte mexicano comenzó a ser expuesto y vendido en diversas partes el mundo.

3 Ibid. 159–182.

4 Dussel, Enrique, "Europa, modernidad y eurocentrismo". *Revista de Cultura Teológica*, núm. 4, 1993, 69–81.

5 Barriendos Rodríguez, Joaquín, "La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos", 397.

El uso de un lenguaje economicista, al categorizar ciertas regiones geoestéticas como áreas emergentes y estratégicas en el arte contemporáneo tiene como fin reforzar los imaginarios regionales del capitalismo cognitivo global, la financiarización y la corporativización trasnacional del mapa global del arte contemporáneo y la aparición del *New Internacionalism* en el sistema global del arte contemporáneo al comienzo de la década de los 90.

A continuación se describirá el papel que algunas políticas económicas y culturales, tuvieron en la configuración del arte contemporáneo en México, específicamente aquellas que incorporaron la producción cultural a la economía global a través de fondos públicos y privados (a partir de los desplazamientos geopolíticos y el intercambio de capitales económicos y simbólicos). Con la apertura de fronteras debido a la ratificación del TLCAN en 1994, México se posiciona como participante de una economía globalizada, y por ende, el arte mexicano se vuelve un participante más en la categoría de *Global Art*. Al permitir el flujo e intercambio de mercancías, servicios y recursos tecnológicos a través de las fronteras nacionales, se instaló un nuevo imaginario en los modos de producción del país. Los artistas comenzaron a manifestar tanto material como discursivamente la fallida modernidad y las consecuencias de la globalización en el país.

De manera paralela las instituciones mexicanas del arte, tuvieron un papel preponderante en la reproducción de las estructuras de poder colonial y la dinámica: centro/periferia que permeo y configuró tanto la gestión cultural, como los discursos y formas de producción y circulación artística durante los siguientes años. A partir de la producción teórica de Imgard Emmelhainz, Daniel Montero, Cuauhtémoc Medina y Coco Fusco, se propone un relato sobre la configuración del arte contemporáneo en México, las contribuciones de estos autores son relevantes para el tema en cuestión debido a su especial énfasis sobre los efectos que las transformaciones neoliberales y el discurso de la globalización, tuvieron sobre la producción y legitimación del arte contemporáneo en México. Por otro lado, el análisis y crítica decolonial hacia las dinámicas institucionales de operación y gestión cultural, proviene de los aportes teóricos de Joaquín Barriendos, Pedro Pablo Gómez y Enrique Dussel, quienes han abonado significativamente a la deconstrucción de las estructuras de poder que configuran los modos de operación del arte contemporáneo y la estética en general, y en América Latina.

Al llegar el siglo XX, los principales discursos de Occidente acerca del "*otro*" como objeto de descubrimiento y conocimiento, surgen de la antropología, un espacio conceptual para la cosificación y conocimiento de esa alteridad que bajo los términos del colonizador reclama la restitución de sus derechos humanos. Para América Latina, debido a la herencia colonial el lugar que ocupa el "otro" se encuentra en una frontera ambigua, y móvil, el "*otro*" es interno y externo a la vez: siguiendo a Emmelhainz[6], en dicha herencia se encuentra lo prehispánico del pasado nacional que se configura

6 Emmelhainz, "La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina". *Gatopardo*, 2017. http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/12/2017 (Consultado el 20/11/2020).

a partir de tres figuras: el campesinado evolucionado (empoderado por la violencia neoliberal, transformado en la figura amenazante del narco, sicario o secuestrador), el indígena siempre sujeto a políticas y programas del Estado que lo incorporan al proyecto de nación, y finalmente, el "*modernizado*", quien se encuentra en un estado de perpetuo subdesarrollo. Para Cuauhtémoc Medina, el arte contemporáneo de México en los años 90 refleja dicha condición del modernizado, su agente es quien dibuja la modernidad bajo un discurso de perpetuo atraso, mal hecha o con materiales precarios.[7] En la siguiente cita se ejemplifica la resistencia y las negociaciones conceptuales implicadas en la producción artística de los 90 en México, la cual se enunciaba desde el centro de una periferia global:

> *"El artista de la periferia, y por extensión sus compañeros de ruta, debían efectuar un acto de malabarismo consistente en desidentificarse, abusar, distorsionar, parodiar y en ocasiones incluso construir su inscripción como funcionarios virtuales de sus estados-nación y al mismo tiempo renegociar el control simbólico del "centro" como punto de referencia de la historia del arte*[8]*."*

Para Pedro Pablo Gómez, decolonizar el arte y la estética son prácticas que no solo crean espacios de subversión resistencia y novedad. Implica ir un poco más allá de la resistencia de lo que se define o no como arte, o como una franja limitada del hacer, el único espacio en el que lo artístico puede gestarse. Para ello es necesario desmantelar la matriz colonial de poder que opera en ambos campos, es decir, hacer visible el funcionamiento de las estructuras de poder que organizan los distintos ámbitos sociales y que no son perceptibles solamente como una determinación del capitalismo. En el ámbito del arte y la estética las estructuras de poder se manifiestan mediante un régimen discursivo, así como a través de las instituciones que clasifican el arte occidental como superior a otras formas de arte[9]. Se requiere de una praxis en la que los distintos modos de hacer se hagan visibles, no como prácticas estéticas alternativas, sino como alternativas al arte y la estética, como voces para una conversación distinta y horizontal, sin jerarquizar las facultades sensibles a modo de régimen epistémico.

La participación de las instituciones del arte, como museos o escuelas,

7 Medina, Cuauhtémoc, *Abuso mutuo.* "Escape y Captura", *Ensayos e Intervenciones sobre Arte posmxicano (1992-2013)*, Primera edición. Promotora Cultural Cubo Blanco, Ciudad de México, 2017, 267.

8 Ibid.

9 Gómez, Pedro Pablo, "La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad". *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 4, núm. 4 (2010), 26–38.

es necesaria para poder dar lugar a otros relatos y genealogías culturales que han sido invisibilizadas[10]. Específicamente aquellos relatos que no apuntan hacia las formas canónicas de representación, sino que dan voz a otros procesos y saberes de minorías invisibilizadas por los poderes hegemónicos o los intereses del mercado. El paradigma mundial de la modernidad/alteridad reconoce las jerarquías entre la epistemología eurocentrada y los saberes decoloniales, revela la manera en que ha operado el occidentalismo en la modernidad. La propuesta de la *transmodernidad* de Enrique Dussel, implica el reconocimiento de los saberes "otros", una restitución interepistémica entre culturas que llevan a cuestas diferentes procesos de modernización o percepciones antagónicas respecto a las herencias geo-epistémicas[11]. Los cambios institucionales que se tuvieron lugar durante la década de los 90, generaron una reorganización en el mundo del arte en torno a una serie de exposiciones globales gestionadas por una red de organizadores procedentes de distintos lugares del mundo, una condición poscolonial en torno a las nuevas cartografías globales del arte[12]. Se pretendía una nueva configuración de la forma de operación del poder en las instituciones internacionales a partir de la inclusión de otras manifestaciones artísticas procedentes de prácticas y saberes no occidentales. Lo cual llevó a la producción artística hacia un giro en el contenido de su producción, que oscilaba entre lo local y lo global, además de abordar temáticas de crítica geopolítica y dinámicas de mercado.

Las políticas neoliberales que se implementaron en México durante la década de los 90, exacerbaron los contrastes sociales y económicos que ya se vislumbraban en el país. El neoliberalismo tuvo un importante efecto tanto en el panorama general, así como en aspectos particulares, como el quehacer artístico y sus prácticas institucionales. Un ejemplo de esto fue la exposición: *México esplendores de treinta siglos*, que se inauguró el 10 de Octubre de 1990, estuvo conformada por 375 objetos y fue presentada por el gobierno de México en el Museo Metropolitano de Nueva York. Posteriormente la muestra se llevó a otras ciudades de Estados Unidos y de México con el fin de promocionar al país. La muestra incluía desde eventos gastronómicos hasta espectáculos de danza folclórica. Mediante esta exposición la cultura fue uti-

10 González Vasquez, Angélica, Gabriel Ferreira Zacarías, y Pedro Pablo Gómez, "Estética (s) decolonial (es) 1: entrevista a Pedro Pablo Gómez", *Estudios artísticos* 2, núm. 2, 2016, 120–131.

11 Dussel, Enrique, "Europa, modernidad y eurocentrismo", *Revista de Cultura Teológica*, núm. 4, 1993, 69-81.

12 Barriendos Rodríguez, Joaquín, "El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo". *LiminaR* 5, núm. 1, 2007, 161.

lizada como soporte y discurso para consolidar la imagen de México en suelo estadounidense, y así consolidar acuerdos de política internacional. En 1992 se firmó el Tratado de Libre Comercio América del Norte (TLCAN) entre Estados Unidos, México y Canadá, el cual se ratificó en 1994.

La relación bilateral entre México y Estados Unidos ha sido de gran relevancia para el desarrollo histórico de ambos países. En este sentido, la frontera al norte de México ha fungido como símbolo y espacio metafórico que materializa las transformaciones de la relación compleja que se establece entre estos dos países desde mediados del siglo XX, específicamente en materia de seguridad. El *modus operandi* que históricamente estableció México en cuanto a su relación hacia el norte consistió en operar con tres nociones de frontera fundamentales, en las esferas de la economía, la política y la seguridad.[13] Éstas se enmarcaban en la narrativa identitaria que el Estado-nación mexicano había elaborado sobre sí mismo por lo que para que dichas fronteras se trasgredieran, debían darse ciertas circunstancias excepcionales. Un caso notorio de dicha trasgresión es el mismo TLCAN que además de la crisis monetaria y la desigualdad que normalizó en México, aumentó la interdependencia económica con Estados Unidos[14]. De acuerdo con Arturo Santa-Cruz, lo que facilitó la trasgresión de la frontera política en el área económica fue el carácter autoritario que persistió durante el mandato de Carlos Salinas (1988-1994).[15] Así lo enfatiza Imrgard Emmelhainz cuando señala que las reformas neoliberales fueron impuestas en el país a muy bajo costo político,

> *"debido a la historia mexicana de colonización y autoritarismo, el racismo y el derecho al despojo y exterminación de otros están inscritos en el ADN cultural de los mexicanos. Desde su fundación, el país ha sido gobernado por una cultura política que desdeña las leyes[16]."*

A partir de esta serie de eventos, se puede comenzar a comprender la forma en que se vinculó al estado con la industria privada para presentar a

13 Santa Cruz, Arturo, *La política exterior de Felipe Calderón hacia América del Norte: Crisis Interna y Redefinición de fronteras*, vol. LIII, El Colegio de México, México Distrito Federal, 2013, num 3-4*,* 543.

14 Escalante, Fernando, *Historia mínima del neoliberalismo*, Primera Edición, México D.F., Colegio de México, 2015.

15 Santa Cruz, Arturo, *La política exterior de Felipe Calderón hacia América del Norte: Crisis Interna y Redefinición de fronteras,* 543.

16 Emmelhainz, Irmgard, "Introducción", *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. Paradiso Editores, 2016, 34.

la cultura nacional como un producto, y realizar una transacción de capitales económicos mediante capitales simbólicos[17]. Con este acuerdo bilateral, las fronteras geográficas adquirieron especial relevancia, como referentes espaciales donde se llevarían a cabo los intercambios comerciales internacionales. Además de ser un lugar de flujo de mercancías, las fronteras tienen otra función, el ordenamiento de los límites territoriales que a su vez ordenen las relaciones sociales y dan pie a la hibridación de ciertas manifestaciones culturales.

Debido a la participación del país en acuerdos de política internacional, así como al incremento del flujo de mercancías hacia el interior del país, los artistas mexicanos comenzaron a tomar una postura frente a los problemas de la globalización. La circulación de cierta información como imágenes, textos, revistas, música, cine y televisión reflejaban la nueva apertura del país hacia el exterior (antes ese tipo de material era de acceso limitado), aunado a ello la transformación de procesos institucionales, generó formas híbridas de trabajo, de operación de capitales y de reunión para los artistas[18].

Los nuevos medios pasaron a ser protagonistas de las transformaciones tecnológicas en las institucionales del campo del arte contemporáneo[19], otorgando un especial énfasis a la información y a los medios digitales o electrónicos en los proyectos beneficiados por las instituciones públicas. Durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, el Estado creó un aparato para transformar lo nacional en mercancía social y promover las relaciones internacionales con el fin de atraer inversión extranjera, implementando una política para subsidiar la educación de trabajadores cognitivos específicamente en el campo el arte, diseño y la arquitectura global[20]. Con un sistema de becas y apoyos se establecieron dos organismos para subsidiar la producción simbólica del país: el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) que generaba programas de estímulos a la creación artística y estaba regulado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), ambos establecieron una clase media alta de trabajadores culturales, intelectuales, escritores, artistas, arquitectos, e investigadores[21]. Esta forma de

....

17 Montero, Daniel. "*El cubo de Rubik", Arte mexicano en los años 90*, Editorial RM, 2014, 55.

18 Ibid.

19 Fusco, Coco, "La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta", *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, núm. 29, 2001, 1–4.

20 Emmelhainz, Irmgard, "Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000", *Kamchatka. Revista de análisis cultural,* Universidad de Valencia, num 7, 2016, 289.

21 Ibid.

politización del arte implicó una deconstrucción de los discursos de nación e identidad en contra del estatus de artistas "de la periferia", distorsionando y parodiando dicho estatus derivado de la cartografía colonial[22].

Como se ha mencionado previamente, el arte contemporáneo en México implicó una reconfiguración de las relaciones de legitimación de las posiciones discursivas entre el centro y la periferia, lo moderno y lo modernizado. En el imaginario del modernizado, la globalización se plantea como una contradicción entre la modernidad fallida y una experiencia cosmopolita. Los artistas de la década de los 90 comenzaron a producir un aparato iconográfico que mostraba las nuevas realidades del neoliberalismo mediante una reconfiguración simbólica de las consecuencias de la globalización, es decir, la desintegración social de las grandes ciudades debido a los altos niveles de criminalidad; crecimiento de las estructuras urbanas, explosión demográfica y disminución de recursos económicos, debido a la migración acelerada y la ampliación de las jornadas de trabajo[23]. De manera paralela, se construía una oposición a la imagen oficial de un México basado en la especificidad cultural, que buscaba la explotación y legitimación de políticas neoliberales,[24] mediante la explotación de estereotipos.

La escena artística de los años noventa en la Ciudad de México, se configuró en torno a varios espacios que en este entonces se denominaban *"espacios alternativos"* algunos de ellos fueron: La Panadería, La Quiñonera, Curare, Temístocles 44, ZONA y el Salón des Aztecas. En ellos la convivencia no solo apuntaba hacia la creación, sino que permitieron la interacción de artistas de diferentes generaciones, géneros y técnicas. Estos espacios enriquecían la producción artística ya que el publico era el mismo círculo de productores y asiduos de esos espacios, de tal modo que la difusión sólo requería de un círculo social ya formado, esto generaba una especie de autovalidación para quienes exponían ahí.

Entre algunos de los artistas que participaban y exponían ahí, se encuentran: Miguel Calderón, Yoshua Okón, Carlos Amorales, Artemio, Pablo Helguera, Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Gustavo Artigas, Daniel Guzmán, Richard Moszka, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas, Diego Toledo, Jonathan Hernández, Pedro Reyes y Vicente Razo. El trabajo de todos ellos, fue descrito por Pablo Helguera como un híbrido entre la modernidad

....

22 Emmelhainz, "La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuauhtémoc Medina".

23 Coco, Fusco, "La insoportable pesadez de los seres", 14.

24 Emmelhainz, Irmgard, "La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuahutémoc Medina". *Gatopardo,* 2017. http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/12/2017 (consultado el 17/11/2020)

mexicana y referencias históricas globales del pop y de la historia del arte[25]. La geografía global del arte contemporáneo persiste a aquello que Anibal Quijano describe como la Colonialidad del poder, dispositivo que produce la diferencia colonial, y clasifica grupos o poblaciones a partir de sus faltas o excesos, los cuales marcan la diferencia y la inferioridad con respecto a quien clasifica[26]. En el caso de estos espacios alternativos, tanto sus asistentes y como productores conformaban la estructura de poder, tenían la autoridad de clasificar su producción artística y auto legitimarse. Comprender la gestación de estos espacios alternativos y la forma en que sus redes de colaboración y de artistas formaron lo que más tarde se convirtió en el *mainstream* del arte, es relevante para entender lo que se terminó exhibiendo en museos nacionales e internacionales durante la primera década del siglo XXI[27].

Los artistas que se formaron en escuelas de arte de Estados Unidos o Europa tuvieron otro punto de vista para observar las políticas culturales que se implementaban mediante el fomento de la producción artística, interpretándola como parte del proyecto estatal identitario desarrollado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante sus setenta años de mandato y, especialmente, desde la constitución de CONACULTA en 1988. Mientras que otros artistas procedentes de otros países, se instalaron en la Ciudad de México y produjeron su obra desde ahí, algunos de ellos son Santiago Sierra, Melanie Smith, y Francis Alÿs, desde su mirada extranjera, ellos observaban y trabajaban a partir de las contradicciones sociales que atravesaban la capital del país[28].

Así como la globalización, el acceso a internet también generó una reconfiguración en los modos de producción y exhibición de la obra de arte, dejando de lado la preocupación por los formatos y las fronteras conceptuales entre una disciplina y otra. El interés se volcó hacia la hibridación de procesos y prácticas, como eje conductor de distintos formatos contemporáneos.[29] Con la insurrección Zapatista en 1994, algunas prácticas digitales en México experimentaron con formas de sociabilidad en las que las distin-

25 Emmelhainz, Irmgard, "Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000", *Kamchatka. Revista de análisis cultural,* Universidad de Valencia, 7, 2016, 296.

26 Barriendos Rodríguez, Joaquín, "El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo", 161.

27 Montero, Daniel. "De cuardores críticos y directores", *El Cubo de Rubik. Arte Mexicano en los años 90*, Editorial RM, 2014, 155.

28 Fusco, Coco. *La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta*, 5–7.

29 Escobedo Contreras, Teolinda Isadora, "El final del video y el principio de la era digital", *Historiografía del Video Arte Mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*", Tesis Doctoral, Universidad de León, 2015, 132.

ciones entre arte digital y activismo se difuminan, y tomaron como punto de partida el Ejercito Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Lo cual abrió un espacio de experimentación digital y artística con el sector de las telecomunicaciones y la manera en que a través de este es posible producir nuevas formas de sociabilidad en los intersticios de la lógica del mercado.

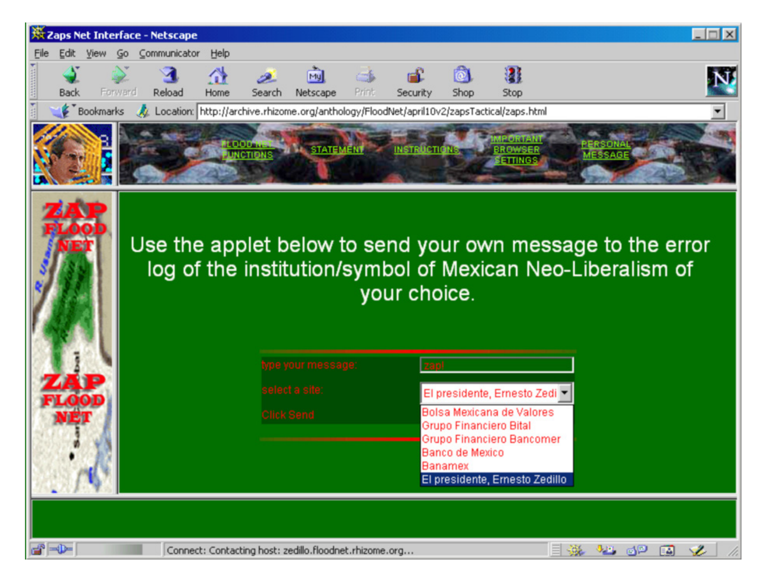


Fig.1: Captura de pantalla del proyecto Flood Net del colectivo Electronic Disturbance Theatre. Tomada el 15/8/2021, de https://sites.rhizome.org/anthology/floodnet.html

El EZLN incidió en el imaginario activista mundial mediante las redes electrónicas.[30] El proyecto FloodNet (1998), llevado a cabo por el colectivo Electonic Disturbation Theatre (EDT), desde Estados Unidos abogó por la ciudadanía global mediante un performance virtual a través del Internet. Debido a la matanza de Acteal en 1997, en la que 45 mujeres y niños fueron asesinados por paramilitares, el colectivo EDT planteó el objetivo de defender la reivindicación del EZLN, y presionar para lograr el reconocimiento de los derechos de los indígenas por parte del gobierno mexicano. Su proyecto es un ejemplo pionero del net art, mediante "una aplicación cuyo objetivo era llevar a cabo una "sentada masiva" que bloquearía las páginas web del presidente mexicano Ernesto Zedillo, el Pentágono o la Bolsa de Frankfurt"[31]. Al

30 López Cuenca, Alberto, y Gabriela Méndez Cota, "Entre el arte digital y el activismo político." *Índex, revista de arte contemporáneo*, 8, 2019, 168.

31 Eagleton-Pierce, Matthew, "The Internet and the Seattle WTO protests", *Peace Review* 13, 3, 2001, 331–337.

combinar en estas estrategias el radicalismo político de la vieja izquierda con la destreza técnica de los nuevos apolíticos piratas informáticos, el colectivo EDT logró la saturación del sitio web del gobierno mexicano, a través de la participación de 80.000 usuarios de internet, con una herramienta basada en el lenguaje de programación JavaScript. Esta acción logro poner en jaque la capacidad de auto representación del gobierno, a modo de metáfora de la relación disfuncional que le PRI mantenía con sus ciudadanos[32].

En el espacio en el que se producen los proyectos de arte y nuevos medios parecen diluirse las fronteras entre lo material y lo informacional, entre medios y géneros artísticos, es además el ámbito en el que algunos artistas transitan, así como el espacio en el que los límites de la lengua, el desarrollo económico y tecnológico, así como el acceso a ellos muta de manera irreversible. Debido a esta elusiva configuración del arte contemporáneo, el papel del curador comenzó a tomar relevancia como mediador entre las instituciones, las prácticas artísticas, el objeto artístico y el espectador. Los curadores comenzaron a tomar protagonismo en las instituciones mexicanas del arte contemporáneo hasta la década de los 90, en este momento se comenzaron a reajustar las narrativas con las que se contaba la historia del arte nacional hacia el exterior, bajo una estrategia de reivindicación de la periferia artística, permitiendo la visibilidad de "lo otro", y lo mexicano en relación con lo global. A través de sus prácticas curatoriales, la galería *Kurimanzutto* fue un ejemplo del rechazo hacia las convenciones objetualistas de las galerías convencionales, "entendía que el proceso comercial estaba vinculado con el proceso de exhibición y de distribución" [33], la curaduría era el punto de encuentro para el neoliberalismo económico y las prácticas artísticas.

La galería *Kurimanzutto* se inauguró sin un local, iniciando con eventos que reunían a los artistas en situaciones sociales sin valor comercial, y reunían diversos artistas tanto nacionales como internacionales en exposiciones que ponían en cuestión la relación de la obra con su lugar de producción. Su primera exposición se tituló *Economía de mercado,* y que se llevó a cabo en el Mercado Medellín de la ciudad de México en 1999.

32 Fusco, Coco, *La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta*, 12-13.

33 Montero, Daniel, "*El cubo de Rubik", Arte mexino en los años 90*, 93.



Fig. 2: *Fachada del mercado Medellín, mercado público de la Ciudad de México.* Wikimedia Commons. Mercado Medellin" by Bex.Walton is licensed with CC BY 2.0. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/

> *"Este primer evento en el que participan todos los artistas de la galería no se trató de una exposición tradicional sino de una venta de mercado. Además de vender flores, piñatas y artículos de despensa, el mercado de Medellín en la Colonia Roma ofrecía por única ocasión, obras de arte contemporáneo. En dos puestos rentados a un lado de Don Ceferino, el vendedor de fruta, se exhibieron objetos y piezas elaboradas con materiales del mismo mercado. Hechas específicamente para venderse durante el evento y en ese contexto, todas las obras tenían un precio en el rango de 25 a 500 pesos*[34]*."*

Esta galería fundó una nueva forma de vender arte en México, cuya estrategia comercial consistía en dar sentido al objeto de tal manera que adquiera un valor (además del comercial) que va más allá de su materialidad, o se podría decir también que dicho valor se codifica al desbordar el objeto. En poco tiempo lo *mainstream* se colocó también en la periferia, y lo exótico, diverso y otro, llamaron la atención de los museos, galerías, macroexposiciones y ferias comerciales de arte contemporáneo. El carácter periférico generaba valor añadido al arte, activando su circulación y legitimidad exótica pero potencialmente internacional a través de la capitalización de su seña característi-

34 Kurimanzutto,"Economía de mercado" https://www.kurimanzutto.com/es/exposiciones/economia-de-mercado#tab:slideshow (consultado el 12 de enero de 2020).

ca: su perificidad marginal[35].

A finales de la década de los 90, la tendencia del arte se promovió hacia un tipo de arte entendido como "neo-conceptual", semejante a la tendencia mundial, de tal modo los criterios curatoriales adquirieron sentido de acuerdo con lo que se quería mostrar en relación con la escena internacional y a un mercado global, desvinculando la narrativa de los valores y retoricas nacionalistas que previamente habían articulado lo que en México se entendía por arte[36]. Con la entrada del año 2000 el Partido Acción Nacional (PAN) tomó la presidencia de México y con ello intentó establecer la idea de industrias culturales globales a través de esquemas de subsidio público-privados, con ello, intentó invisibilizar las dicotomías centro-periferia, Norte-Sur, Primer y Tercer mundo. Durante este periodo la ciudad de México se reafirmó como centro cultural y plataforma clave del circuito nacional de producción y distribución de arte contemporáneo[37].

Tanto lo visual como lo sonoro y su hibridación cobraron vital importancia, en esta década surgieron una serie de iniciativas institucionales que promovían el utilizo y conocimiento de software y códigos informáticos para conceptualizar las obras a partir del lenguaje digital. Algunos ejemplos de estos programas son *Momenta: Arte Electrónico* en el Centro Nacional de las Artes; el primer Simposio Internacional de Teoría y Arte Contemporáneo en 2002, curado por Ery Cámara. De manera paralela, las instituciones comenzaron a designar espacios de creación y exhibición destinados al arte de nuevos medios, como la Unidad de Proyectos Especiales (UPX) a cargo del Festival de Video y Artes Electrónicas Vid@rte, que más tarde se vuelve el Festival Transitio_MX; el Programa de Apoyo a la Producción de Artes y Medios, así como otras iniciativas del El Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes; la apertura de la sala Cyberlounge del Museo Rufino Tamayo; El programa BBVA Bancomer con el Museo de Arte Carrillo Gil; el espacio Caja Negra del MUCA Campus; la apertura del Museo Universitario de Arte Contemporáneo; o la conformación de colecciones privadas como la Fundación JUMEX Arte Contemporáneo. Además de los espacios existentes, la llegada del nuevo milenio trajo consigo una serie de exposiciones con artistas invitados de diversas partes del mundo para exponer en las nuevas instituciones creadas para la promoción del arte contemporáneo

35 Barriendos Rodríguez, Joaquín, *El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo*, 163.

36 Montero, Daniel. "*El cubo de Rubik", Arte mexino en los años 90*.

37 Emmelhainz, Irmgard, "La modernización como abuso consensuado: el arte contemporáneo para Cuahutémoc Medina". *Gatopardo,* 2017. http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/23/12/2017 (consultado el 17/11/2020)

en la ciudad de México.

La proliferación de estos espacios especializados en arte contemporáneo al interior de la Ciudad de México da cuenta del papel de la cultura en los desplazamientos del capital económico hacia la producción cultural, y la participación de la capital como único centro de la producción y circulación de arte en el país. A pesar de que México formaba parte del sistema circulación del arte internacional, las dinámicas preexistentes de hegemonía cultural continuaron reproduciéndose en el interior del país, la interacción centro-periferia dictaba las condiciones de producción y distribución del arte contemporáneo en el resto de los estados. Su integración hacia un contexto globalizado generó una ignorancia hacia "las formas persistentes de dominación, denotando la pérdida de lo político y la ceguera ante la urgencia de las luchas de la liberación y la incapacidad de imaginar una alteridad subversiva"[38].

Las narrativas sobre la modernidad fallida, aunadas a la incertidumbre política y la globalización, dieron lugar a algunas desviaciones de lo cotidiano a través de diversos medios artísticos. Podría decirse que la especialización en el arte llegó de la mano del desmantelamiento de la ideología universalizante moderna: la espacialidad de la ciudad, o más bien, un sentido de sitio. En este contexto se explotó el potencial de la ciudad de México como espacio epistémico y, por lo tanto, como rico portador de conocimiento sensible[39]. El resto del país se contemplaba como regiones periféricas para la producción artística, con estructuras urbanas vistas desde puntos de vista subjetivos como realidades sociales imaginarias o transitorias[40]. Por su parte, la frontera norte, se convirtió en un lugar fértil para la exploración de las transformaciones asimétricas de la economía neoliberal, específicamente se observaba en las maquiladoras, desplazamientos y formas híbridas de la cultura popular debido al flujo de mercancías extranjeras que se albergaban tanto en los imaginarios como en las identidades de quienes habitaban dichos espacios intermedios[41].

38 Barriendos Rodríguez, Joaquín, *El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo*, 162.

39 Emmelhainz, Irmgard, "Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000", 288.

40 Ibid.

41 Ibidem, 289.



Fig.3: Muro fronterizo sobre la playa que comparten Tijuana y San Diego. Wikimedia Commons."LasPlayas1" by `David is licensed with CC BY-SA 2.0. To view a copy of this license, visit https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/

InSite fue uno de los proyectos más significativos que tuvieron lugar fuera de la Ciudad de México, el proyecto abordaba las distintas formas de conocimiento que emanan de intervenciones en sitios específicos, la iniciativa se llevo a cabo en la frontera entre Tijuana y San Diego, durante cinco ediciones entre 1992 y 2005. Se plantaba a la ciudad fronteriza como un laboratorio que permitía trazar y observar la complejidad de los cambios globales a través de intervenciones en el espacio urbano o en estructuras sociales, concibiendo a la frontera como un sitio politizado y de lucha contra las relaciones globales de poder[42]. Un sitio de peligro inminente e intervención urgente, rica epistemológica y simbólicamente, donde los excluidos de los procesos globales sobreviven en condiciones precarias (favelas o cinturones de miseria, zonas desconectadas de la economía y descuidadas por el Estado, zonas de guerra antes de ser "pacificadas", etcétera) [43]. *InSite* estableció un modelo de intervención estética en lugares públicos, y fue una plataforma para la configuración de otras bienales en distintas ciudades alrededor del mundo. Su modelo consistía en invitar artistas extranjeros a hacer intervenciones en sitios específicos y a trabajar con las comunidades locales. Este tipo de prácticas presentan una dialéctica entre el lugar de producción y el circuito en el que circulan, es decir, las obras no se entienden solo como objetos sino lugares objetivos donde se sedimentan ciertos procesos socioeconómicos,

42 Ibid.

43 Ibidem, 291.

políticos y que a su vez implican la conformación de ciertas subjetividades.

Este tipo de proyectos internacionales, implican procesos de globalización en los que la superación de las divisiones geográficas, las fronteras lingüísticas, y las diferencias étnicas, ocultan los ideales nacionalistas y pierden su lógica de especificidad. Dentro de dicho discurso México pasó de ser un área geográfica a un concepto definido fuera de su propio territorio fetichizado a través de intercambios globales económicos.

Si lo que se busca es comprender mejor una obra de arte es necesario considerar su lugar de enunciación, el contexto en el que es producida, su circulación, y la cultura a la que hace referencia. Estos procesos permean tanto en las prácticas como en los discursos que rodean el quehacer artístico. En este sentido es posible comprender por que se privilegian ciertas prácticas sobre otras en relación con una ideología, un discurso político[44]. En un modo de producción neoliberal, la libertad se circunscribe a la globalización bajo la cual se estructuran los modos y medios de producción.

En el momento en que los capitales privados comenzaron a influir sobre la producción artística y su mercado, el privilegio del estado sobre lo que se exhibía y producía disminuyó, por lo tanto, el proceso de institucionalización y legitimación del arte se vio atado a los modos y formas de operar del mercado global, el Estado mexicano cedió el control de imágenes y de la creación de imaginarios a intereses privados. Como sugiere Montero[45], tanto la macroeconomía como la microeconomía son variables reguladoras de subjetividades que ponen en evidencia el tipo de imágenes y referencias que se apropian, así como los mismos procesos de apropiación. Durante las décadas del 1990 y los 2000 el arte de México materializó la transición hacia la modernidad desde un punto de vista periférico, se incorporó la producción cultural a la economía global a través de fondos públicos y privados que institucionalizaron y mercantilizaron el modelo de ruptura hacia los valores que se percibían como desgastados[46]. Se materializó la precariedad y las condiciones de violencia y desigualdad que se vivían en el país debido a la transición neoliberal y el fallido proyecto de modernidad, lo que tienen en común algunas de las obras que toman una postura crítica ante la globalización es que subrayan la importancia de las nuevas o viejas formas de trabajo para mantener la economía global, las cuales se vuelven imperceptibles bajo las condiciones laborales del neoliberalismo.

El fenómeno de la globalización causó la homogenización de algunos

44 Montero, Daniel, "*El cubo de Rubik", Arte mexino en los años 90.*

45 Ibid.

46 Emmelhainz, Irmgard, "Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000", 282.

aspectos de la modernidad en distintos territorios, como ejemplo de ello en la producción cultural se puede tomar el predominio del idioma inglés y la producción de arte conceptual y minimalista como lengua franca de cualquier intercambio. Por otro lado, existen otros aspectos que muestran asimetrías a pesar de los procesos de homogenización propios de la modernidad. La mercantilización de la alteridad o la estatización de lo subalterno o fronterizo son las formas mas contradictorias de lo multicultural en los procesos de internacionalización del arte contemporáneo, ya que operan en el interior de los propios discursos reivindicativos y poscolonizadores que recrean el centro mismo de las exhibiciones internacionales de arte contemporáneo. Dichos procesos se realizan mediante la inclusión de la diversidad, o representaciones estereotipadas de lo subalterno.[47] La Colonialidad del poder se reprodujo en México a partir de la estructura institucional que operaba bajo el reforzamiento del centro como predominante y hegemónico ante la periferia que busca renegociar su lugar en la cartografía del poder. La producción artística del periodo en cuestión fungió como espejo de la crisis económica y social que se produjo a partir de la neoliberalización del país, como menciona Emmelhainz, aún hace falta indagar en torno a su complicidad con los procesos de producción tardiocapitalistas.

> *"… el arte contemporáneo es indisociable de la precariedad, exploración, despojo, explotación, de la guerra contra el crimen organizado y de las burbujas de bienes raíces. Si el arte contemporáneo, condensa artísticamente los procesos económicos de la globalización en un intento por comprender el presente, necesitaría comenzar a tomar en cuenta una crítica ideológica, al igual que su complicidad con procesos de la producción capitalista tardía[48]."*

47 Barriendos Rodríguez, Joaquín. *El arte global y las políticas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo*, 6.

48 Emmelhainz, Irmgard, *Algunas consideraciones sobre el arte en México en las décadas de 1990 y 2000*, 303.

Reseña de los autores

Mario Jocsán Bahena Aréchiga Carrillo

Licenciado en Historia y Maestro en Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Se desempeña como profesor en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales de dicha universidad. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Historia del Arte en El Colegio de Morelos. Su trabajo de investigación se enfoca en los discursos geográficos y la cartografía decimonónica, así como en la cultura visual, las representaciones culturales y la historiografía del México del siglo XIX. Ha participado en Congresos nacionales e internacionales en la UNAM, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, el Instituto Mora, la Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador y la Universidad de Playa Ancha, Chile. Participó como coordinador de una obra colectiva de divulgación sobre Historia de Cuernavaca, y ha publicado artículos en revistas especializadas de México, Chile, Ecuador, España y Argentina. De igual manera ha escrito algunos capítulos en libros editados por la UNAM y la UAEM.

Juan Manuel Blanco Sosa

Licenciado en Historia por la Universidad Autónoma de Puebla (2002) y Maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (2007).

Trabajó en los proyectos de reapertura del Museo José Luis Bello y González (2009) y del Teatro Principal (2010) de Puebla en el área de curaduría. En el 2011 ganó una plaza por concurso de oposición abierto como investigador en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec del INAH, donde se desempeña actualmente. Cuenta con publicaciones sobre numismática novohispana y patrimonio religioso en Puebla. Actualmente realiza el doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Barcelona.

Elba Illeana Cervantes López

Licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad La Salle Laguna. Maestra en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Maestra en Procesos de Desarrollo Humano por Instituto de Inves-

tigación en Procesos de Desarrollo Humano (Durango), donde actualmente es profesora. Sus áreas de investigación son: Historia del arte contemporáneo en México; Teoría del arte contemporáneo; Prácticas artísticas y tecnología; video arte / videoinstalaciones; y Trabajo creativo. Ha colaborado en algunos proyectos de gestión cultural y ha expuesto su trabajo en distintas exposiciones colectivas. Su práctica artística se centra en la exploración y experimentación con la pintura, el collage, y el montaje experimental de imágenes en movimiento y archivos de sonido.

Noemi Cinelli

Doctora en Historia del Arte con Mención Europea por la Universidad de Sevilla (España), actualmente es Profesora Ayudante Doctora de la Universidad de La Laguna e investigadora responsable del proyecto ANID Regular Fondecyt (Chile) nº 1231032. Directora del Máster en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural de la ULL, Directora de *Accadere. Revista de Historia del Arte* de la misma universidad, así como Vicepresidenta Permanente de los Congresos de Historia del Arte, Cultura y Sociedad de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Sus temas de investigación abarcan desde el siglo XVIII a principios del siglo XX, en particular, se centran en la teoría del arte, en la historia de las academias de arte y sobre todo, en las relaciones artísticas pictóricas entre Europa y América.

Kelly Donahue-Wallace

Profesora de arte virreinal en la University of North Texas. Autora de las monografías *Art and Architecture in Viceregal Latin America, 1521-1821* (2008) y *Jerónimo Antonio Gil and the Idea of the Spanish Enlightenment* (2017). Ha publicado sus investigaciones sobre el grabado novohispano en revistas como Colonial Latin American Review, The Americas, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Mexican Studies/Estudios Mexicanos, y otras. Su otra línea de investigación es la pedagogía de la historia del arte y es co-editora del libro *Teaching Art History with New Technologies: Reflections and Case Studies* (2008).

Adrián Feijoo Sánchez

Graduado en Historia por la Universidad de Santiago de Compostela (USC) y Maestro en Historia Contemporánea por la misma institución. En la actualidad es doctorando en Historia Contemporánea por la USC y miembro de su grupo de investigación de Historia de América. Sus principales líneas de investigación son la historia contemporánea y las relaciones internaciona-

les de los países caribeños en el siglo XX, las actividades de la diplomacia panamericana y las conexiones culturales entre Galicia y América. Forma parte del comité científico de la revista *Casa dos Espellos* y ha colaborado en publicaciones como *Mazarelos*, *Sémata* o la *Revista Universitaria de Historia Militar*.

Yolanda Fernández Muñoz

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura y Profesora Titular del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la misma universidad. Tiene un Postgrado en Conservación de Patrimonio Iberoamericano por la Universidad Internacional de Andalucía, es Académica Correspondiente de la Academia Nacional de Historia y Geografía de México, forma parte del Cuerpo Académico de Cultura Novohispana de la UPAEP, Puebla (México), y del grupo de investigación "Extremadura & América" dirigido por el Dr. Pizarro Gómez. Su trayectoria científica mantiene unas líneas de formación e investigación en el campo de las relaciones histórico-artísticas del patrimonio extremeño e iberoamericano, la Monumenta Iconográfica Americana, así como los recursos patrimoniales y su gestión en el ámbito del turismo cultural, trabajando en varios proyectos, tanto en Extremadura como en América, cuyos resultados se han dado a conocer en numerosos congresos, cursos y publicaciones nacionales e internacionales.

Paola Ferraro

Estudiante de maestría en el Programa de Ciencias Sociales con énfasis en Desarrollo Social e Investigación de la FLACSO/Paraguay y docente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Universidad Nacional de Asunción (FADA/UNA). Fue becaria del Seminario de Crítica Cultural Espacio/Crítica en la edición 2013/2014 "Imágenes Disruptivas" bajo la coordinación de Ticio Escobar y de Lía Colombino. Conformó espacios para la promoción y producción de literatura en Asunción. Es integrante del Tercer Espacio Colectivo Artístico, plataforma de difusión, formación y producción artística multidisciplinaria de Asunción, Paraguay. Ha trabajado en instituciones dedicadas a la investigación en ciencias sociales, como son el Centro de Documentación y Estudios (CDE) el Centro de Estudios y Educación Popular Germinal, el Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos (CPES), el Centro de Análisis y Difusión de la Economía Paraguaya (CADEP) y el Centro de Información y Recursos para el Desarrollo (CIRD).

Isabel Fraile Martín

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura, Pro-

fesora-Investigadora Titular C de Tiempo Completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, adscrita a la Maestría en Estética y Arte.

Sus líneas de investigación son la pintura novohispana y del siglo XIX, así como los museos y centros artísticos. Autora de varios libros como *500 años de la Villa Segura de la Frontera al Tepeaca de hoy. Primer Cabildo de Puebla y del centro de México* (2020); de numerosos artículos sobre pintura como *El Zubaranismo novohispano. Revisión a los modelos iconográficos más influyentes en Puebla* (2017), *Pintura y pintores en Puebla: una revisión a los modelos y tendencias del siglo XIX* (2015) y *Museología en México, Retos de los museos de Puebla tras los temblores de 1999 y 2017* (2021).

Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT y es Académica Correspondiente de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.

Constanza González Navarro

Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma casa de estudios y es Investigadora del Instituto de Estudios Históricos (UEDD del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina y del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S.A. Segreti). Su campo de estudio se centra en la sociedad y economía coloniales de los siglos XVI y XVII, con especial atención en los efectos producidos por la conquista y colonización española en la antigua Córdoba del Tucumán, las relaciones interétnicas, los procesos de mestizaje y la historia social de las materialidades. En los últimos años se ha ocupado, además, del desarrollo de proyectos institucionales vinculados a la archivística histórica y la puesta en valor de los fondos documentales coloniales.

Javier González Torres

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga (2016). Su labor investigadora está orientada hacia tres campos: la Edad Moderna, con el estudio de la arquitectura, artes plásticas y decorativas, iconografía, iconología y simbología; la Era Tecnológica actual, a través de la cultura visual, creación plástica y edificatoria, incluyendo los medios de masas y redes sociales; y, la innovación docente.

Desde 2003 es profesor titular del Departamento de Ciencias Sociales de la Fundación Victoria, institución de ámbito provincial de la que depende el Instituto Santa Rosa de Lima, en donde imparte docencia. En este centro,

está adscrito al grupo de innovación educativa, impulsando la renovación metodológica y experiencial de las enseñanzas ligadas al Arte y a las Humanidades. Así mismo, y en el ámbito universitario, es miembro activo del grupo de investigación HUM362 (UGR) y de los PIES de la UMA 102 y 146.

Francisco Mamani Fuentes

Doctorando en Historia del Arte en cotutela entre la École Normale Supérieure (Université Paris Sciences et Lettres) y la Universidad de Granada. Su tesis se titula «Enlazada con grande artificio». La carpintería de lo blanco en la arquitectura religiosa del Virreinato del Perú en los siglos XVI y XVII. Transferencias, agentes y zonas de contacto. Tiene un Máster en Histoire et Civilisations comparées (Université Paris VII, 2015) y es Profesor en Historia y Geografía (Universidad de Concepción, 2011). Investigador de la Primera Modernidad en América, se dedica al estudio de las transferencias culturales en la historia de la construcción y en especial se concentra en la figura de los carpinteros. Ha recibido el apoyo financiero de ANID-Chile, del Institut des Amériques et de IRIS-Etudes Globales. Es miembro de LASA-Colonial, de la Asociación Chilena de Historiadores y de la Association francophone d'histoire de la construction, entre otras.

Antonio Marrero Alberto

Doctor y Licenciado en Historia del Arte, es también Maestro y Graduado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Especialista en Arte Mudéjar y Colonial, cuenta con libros y capítulos con referato externo, y artículos publicados en revistas de alto factor de impacto. En la actualidad desarrolla su proyecto postdoctoral de Excelencia Junior (convenio ULL - Fundación Bancaria La Caixa - Fundación Bancaria CajaCanarias) que versa sobre la construcción del concepto arte de retorno a partir de las relaciones artísticas entre las Islas Canarias, México, Ecuador y Bolivia, y que encuentran reflejo en las techumbres mudéjares de dichos territorios (siglos XVI-XVIII). Al mismo tiempo, desarrolla su labor como docente para la Universidad de La Laguna y corrector en editoriales y revistas de investigación.

Luis Méndez Rodríguez

Doctor en Historia del Arte y Catedrático en la Universidad de Sevilla. Mención Especial en el Premio Nacional Fin de Carrera. Su tesis doctoral se realizó sobre Velázquez y la cultura del humanismo en Sevilla. Ha completado su formación investigadora en Italia, Inglaterra y Suecia, en instituciones como la Biblioteca Hertziana (Roma), The Warburg Institute (Londres) y

Nationalmuseum (Estocolmo). Ha sido galardonado con los premios Historia Ateneo de Sevilla (2008) y II Premio Internacional Alfonso E. Pérez Sánchez (2010). Es autor de artículos en revistas nacionales e internacionales sobre pintura y cultura del siglo XVII, como su obra *Esclavos en la pintura sevillana de los Siglos de Oro* (2011). Ha participado en numerosos congresos, nacionales y extranjeros, y ha colaborado en diversos volúmenes colectivos. Asimismo trabaja en el siglo XIX, donde ha publicado la monografía sobre *Manuel Rodríguez de Guzmán, Manual Profesional de Turismo de Andalucía, La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX; Viaje a un Oriente europeo. Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929).* Ha colaborado en la realización de las exposiciones Velázquez y Sevilla (Sevilla, 1999), La fiesta en la Europa de Carlos V (Sevilla, 2000), Filipinas: Puerta de Oriente (San Sebastián-Manila, 2003), o Manuel Wssel de Guimbarda (Cartagena, 2007). Ha sido también secretario de los Congresos Internacionales sobre Velázquez (1999) y Andalucía Barroca (2007). Ha sido miembro del Equipo de Historiadores del Arte encargados de realizar el Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia de la Diócesis de Sevilla. Es Director General de Cultura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla.

Ha sido responsable de varios proyectos de investigación financiados por la Junta de Andalucía y de I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación. Es director del Grupo de Investigación *Imagen artística de Andalucía* (HUM-948).

Antonio Pedro Molero Sañudo

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (España).

Investigador Independiente. Sus líneas de investigación y especialidad son la historia del arte y la construcción en la Nueva España en los siglos XVI-XVIII, así como el arte urbano actual. Conferencista y participante en coloquios y congresos en América y España sobre arte, arte urbano, urbanismo y arquitectura.

Es autor de varios capítulos en libros y numerosos artículos en revistas especializadas sobre temas de historia, arquitectura y arte colonial novohispano, así como en libros y revistas de arte contemporáneo y arte urbano.

Investigador y colaborador en videos de divulgación sobre temas históricos con CyADtv de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, Unidad Azcapotzalco.

María Teresa Nogueroles Núñez

María Teresa Nogueroles Núñez es Doctora Internacional en Artes y Humanidades por la Universidad de Cádiz y Doctora en Études Hispaniques et Latino-Américaines por l'Université Sorbonne Nouvelle Paris-3. Es miembro del GEHA (Grupo de Estudios de Historia Actual) y ha participado como miembro del equipo de trabajo del proyecto *Del antifranquismo a la marginalidad. Disidencias políticas y culturales en la Transición española a la democracia*, financiado por el Plan Estatal de I+D+i (12/2016-06/2021). Además de haber efectuado estancias de investigación en Francia, fue becada en 2015 por la AUIP para realizar una estancia en la Universidad de Buenos Aires y en el CEIL-CONICET. Su campo de estudio se centra en el cine censurado durante la Transición española como demuestran sus múltiples publicaciones y ha participado en diversos coloquios tanto nacionales como internacionales. Ha trabajado como profesora lectora de español en l'Université Paris Nanterre durante dos cursos académicos (2017-2019) y actualmente imparte clases como ATER de español en l'Université Franche-Comté, en Besançon.

Julieta Ogaz Sotomayor

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad de los Andes y Maestra en Historia del Arte por la University of Bristol. Secretaria Ejecutiva del Doctorado en Historia y profesora en el Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes, Chile. En este último dicta el curso Cultura Material en Chile, siglo XIX. Ha participado en investigaciones y congresos sobre la influencia europea en el arte chileno.

Daniela Oyola Valdez

Estudiante de maestría en la Ludwig-Maximilian-Universität München. Dentro de sus intereses de investigación están la historia del libro, de la imprenta y la circulación del drama español en la Europa del siglo XVII y la representación de España en los libros escolares de la primera época moderna. Forma parte del Grupo de Investigación y Edición de Textos Coloniales Hispanos (GRIETCOH), cuyo objetivo principal es la segunda parte de la edición del *Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa*, una colección de noticias y efemérides publicadas en la capital del Virreinato del Perú durante la Guerra de Sucesión Española. Ha publicado reseñas en algunas revistas universitarias y académicas sobre el la edición del teatro español del Siglo de Oro y la historiografía del siglo XVI y XVII.

Miguel Pimenta-Silva

Maestro en Historia de los Descubrimientos por la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, centro donde también realizó sus estudios de licenciatura en Historia. Desde 2010 es investigador del Centro de História da Universidade de Lisboa, y y co-fundador de la *Yax Balam - Associação Cultural para a divulgação dos estudos mesoamericanos*. Es también desde 2017 miembro fundador de la Asociación Iberoamericana de Estudios Mayas. Su campo de especialidad son los procesos de construcción de memoria histórica de la civilización maya, y en los últimos años ha producido varios acercamientos a una filosofía de la historia maya. Cuenta con variadas ponencias científicas y publicaciones académicas, en varios idiomas, tales como el portugués, el inglés y el castellano, las cuales fueron publicadas en Francia, Portugal, Brasil, España y Guatemala.

Juan Francisco Reinares

Profesor de Historia en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe-Argentina), en las cátedras Prehistoria General y Americana-Historia Americana I. Miembro del CAI+D (Equipo de investigación) *Configuraciones en construcción en América Latina: dinámicas y transiciones en los siglos XVIII y XIX. Un análisis multiescalar de la acción social en sus diversos fundamentos y manifestaciones*.

Marisol Richter Scheuch

Magíster en Historia mención Chile por la Universidad de Santiago de Chile y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Internacional SEK. Dirige el Máster en Historia y Gestión del Patrimonio Cultural, Universidad de los Andes, Santiago de Chile y fue directora del Museo de Artes y hoy en día curadora de la misma casa de estudios. Ha participado en proyectos de catalogación y estudio de colecciones de arte, públicas y privadas y en curadorías para exposiciones de arte virreinal americano y contemporáneo, así como en investigaciones en torno a historia del arte del período virreinal y del siglo XIX en Chile.

Christian Miguel Ruíz Rodríguez

Ingeniero Arquitecto. Maestro y Doctor en Ciencias en Arquitectura y Urbanismo por el Instituto Politécnico Nacional; ambos grados con mención honorifica. Posee una especialidad en Monumentos Históricos. Sus líneas de investigación giran en torno a la arquitectura, el urbanismo y el patrimonio virreinal a través de fuentes escritas, planos, litografías, dibujos, pinturas y

grabados. Ha participado en diversos foros como ponente, además, cuenta con publicaciones en medios nacionales e internacionales. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACyT.

Agustín René Solano Andrade

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (2020). Licenciado en Diseño Industrial (Universidad Cuauhtémoc, Puebla)e hizo una especialidad en Fotografía (UPAEP) para después incursionar a la Maestría en Diseño y Comunicación (Universidad Iberoamericana, Puebla). Concluyó la especialidad en Gestión y Diseño de Exposiciones y la Maestría en Estética y Teorías del Arte, ambas en la Benemérita Universidad Autónoma de México. Realizó la Maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue coordinador de la Maestría en Comunicación Estratégica y Secretario de Investigación en la Facultad de Ciencias de la Comunicación (BUAP) en donde labora como profesor investigador. Ha coordinado y participado en varios proyectos y publicaciones relacionados con el Patrimonio. Sus líneas de investigación son: patrimonio cultural religioso, museo de arte, patrimonio y comunidad (relaciones), arte virreinal (retablo), y teorías del diseño y de la imagen.

Anahí Soto Vera

Es egresada de Historia de la Universidad Nacional de Asunción, realizó el Máster en Mundo Hispánico: Independencias en el Mundo Iberoamericano, en la Universidad Jaume I y el Máster en Historia de América Latina y Mundos Indígenas en la Universidad Pablo de Olavide. Está cursando el doctorado en Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas en la Universidad Pablo de Olavide. Docente, investigadora y consultora. Es autora de varios títulos de divulgación, artículos en revistas académicas, manuales escolares y publicaciones colectivas. Se dedica principalmente a temas relacionados con la formación del Estado Nacional y su relación con los poderes locales en el siglo xix paraguayo. Miembro del Comité Paraguayo de Ciencias Históricas desde el año 2016. Es investigadora categorizada en el PRONII-CONACYT desde el 2018.

Lucía Tena Morillo

Doctoranda del Programa de Doctorado Interuniversitario "Lenguas y Culturas" en la Universidad de Extremadura, donde también ha estudiado el Grado en Filología Hispánica, el Máster en Investigación en Humanidades y el Máster Universitario en Formación del Profesorado de Educación Se-

cundaria. Ha recibido el Premio al Mejor Expediente Académico en dos ocasiones (Filología Hispánica, 2018; Máster en Investigación, 2019) y ha sido galardonada con el premio de investigación *Ópera prima- Ana Holgado* (2020). Sus principales campos de investigación son la lírica de los Siglos de Oro, la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada. En la actualidad investiga gracias a un contrato predoctoral FPI de la Junta de Extremadura y el Fondo Social Europeo (PDI18007) en la Facultad de Filosofía y Letras de Cáceres. Forma parte del grupo regional de investigación "Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento" (GR15081), del proyecto nacional "Textos e imágenes de la memoria II: Retórica y artes de la memoria en los siglos XV y XVI" (FFI2017-82101-P) y del Instituto Universitario de Investigación de Lingüística y Lenguas Aplicadas de la Universidad de Extremadura.

Biblioteca de Historia de América

La obra artística, entendida como concepto y objeto tangible en cualquiera de sus múltiples categorías técnicas y estéticas, se erige como una valiosísima fuente de información, no sólo por sus valores intrínsecos, como sus características formales, estilo o por quién fue creada, entre otros, sino también por su capacidad para representar y visibilizar aspectos de la vida cotidiana, símbolos del poder civil y religioso, creencias, devociones y ritos, sucesos históricos, elementos sociales, sentimientos o conexiones entre diversas manifestaciones plásticas, trascendiendo los límites de lo meramente artístico hasta convertirse en un objeto o artefacto que encapsula y preserva la cultura, el pensamiento y las inquietudes de una época determinada y un espacio geográfico concreto.

El presente volumen se compone de veintidós trabajos realizados por especialistas participantes en el Simposio de Historia y Cultura Visual, así como otros que han aceptado gentilmente nuestra invitación para compartir sus estudios. De igual modo que las aportaciones recogidas son bidireccionales entre el Nuevo Mundo y el Viejo Continente, sus autores proceden de instituciones académicas, culturales y centros de investigación ubicados en el espacio americano y el europeo, quedando visible la relevancia de estas temáticas en la actualidad a nivel internacional.

Ariadna ediciones

